VISIT…

А. Мутли

СБОРНИК ЗАДАЧ ПО ГАРМОНИИ

Седьмое издание

Допущено Управлением учебных заведений и научных учреждений Министерства культуры СССР в качестве учебного пособия для музыкальных училищ и консерватории

МОСКВА
"МУЗЫКА"
1986

Андрей Федорович Мутли

СБОРНИК ЗАДАЧ ПО ГАРМОНИИ

Седьмое издание

Редактор Р. Шавердова

Художник А. Ординарцев

Худож. редактор А. Головкина

Техн. редактор Г. Фокина

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Во втором издании "Сборника задач по гармонии" сделаны значительные добавления и изменения как в тексте, так и в задачах. Многие задачи заменены, в некоторые из них внесены изменения и исправлены ошибки; добавлено несколько подлинных мелодий народных песен.

К наиболее существенным дополнениям относится введение упражнений для игры на фортепиано, с которыми, в свою очередь, связано сочинение учащимися периодов.

В описаниях и обозначениях аккордов я придерживался в основном классического учебника гармонии Н. А. Римского-Корсакова.

Текст, как и в первом издании, не содержит всего, что должно быть в учебнике; целью текста по-прежнему является помощь в организации практических занятий учащихся.

Особую признательность приношу проф. И. В. Способину, многочисленные замечания, пожелания и поправки которого послужили к улучшению материала и добавлению ряда существенно важных упражнений.

Москва
Январь, 1953

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие автора ко второму изданию 2
Гармоническое и мелодическое соединение трезвучий T, D и S 3
Секстаккорды T, D и S 5
Каденции 7
Скачки в верхнем голосе 10
Проходящий и вспомогательный квартсекстаккорды . . . 11
Доминантсептаккорд (D_7) основной и его обращения . . . 14
Трезвучие VI ступени 17
II ступень. Трезвучие, септаккорд и их обращения . . . 19
Гармонический мажор 20
SII — основное трезвучие, септаккорд и секундаккорд 21
Доминанта с секстой 22
Вводный септаккорд ($DVII_7$) и его обращения 24
Секста в тоническом сочетании 25
Побочные аккорды мажора и минора
Натуральный минор 26
Трезвучие III ступени мажора. Септаккорды I, III, IV, VI ступеней 29
Доминантовый нонаккорд (D_9) 31
Субдоминантовый септаккорд IV ступени и нонаккорды IV и II ступеней 32
Аккорды группы DD
Аккорды DD в каденций 32
Аккорды DD вне каденции 34
Отклонения и модуляции в тональности 1-й степени родства . 34
Неаккордовые звуки
Неаккордовые звуки на сильных долях 43
Неаккордовые звуки на слабых долях 46
Модуляции и отклонения в тональности 2-й степени родства 47
Принципы техники 51
Альтерация в аккордах D и S 55

Задачи

Гармоническое и мелодическое соединение T, D и S . . . 57
Секстаккорды T, D и S 59
Каденции 61

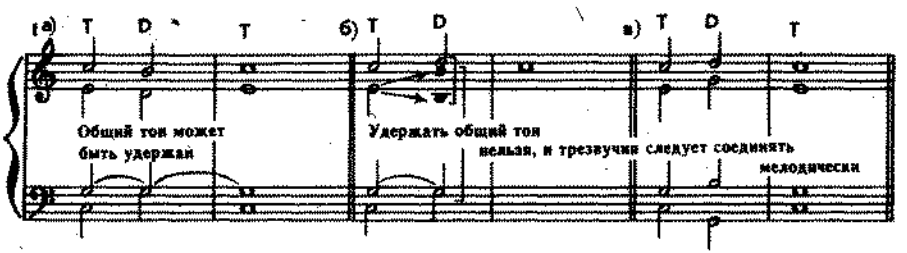
Скачки в верхнем голосе 62
Проходящий и вспомогательный квартсекстаккорды . . . 64
Общая часть 65
Доминантсептаккорд.
D_7 основной 68
Обращения доминантсептаккорда 69
Трезвучие VI ступени 74
II ступень.
SII, квинтсекстаккорд и терцквартаккорд (SII_6 и SII_3) 76
Гармонический мажор 77
SII — трезвучие, септаккорд и секундаккорд . . . 79
Доминанта с секстой (D^6, D^6_7) 80
Вводный септаккорд ($DVII_7$ или D_7) и его обращения . . 82
Вводный секстаккорд (VII_6) 85
Секста в тоническом сочетании 86
Побочные аккорды мажора и минора
Натуральный минор 88
Трезвучие III ступени мажора. Прочие септаккорды (I, III, IV, VI ступеней) 91
Доминантовый нонаккорд (D_9) 94
Аккорды группы DD
Аккорды DD в каденции 96
Аккорды DD вне каденции 98
Отклонения и модуляции в тональности 1-й степени родства 101
Неаккордовые звуки
Неаккордовые звуки на сильных долях 111
Неаккордовые звуки на слабых долях 117
Предъем 121
Хроматические проходящие 132
Модуляции и отклонения в тональности 2-й степени родства и отдаленные 137

ГАРМОНИЧЕСКОЕ И МЕЛОДИЧЕСКОЕ СОЕДИНЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЙ T, D и S

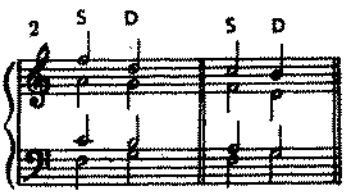
Гармонизацию предлагаемых ниже задач рекомендуется выполнять по следующему плану:

1. Определить и обозначить буквами все аккорды.
2. Наметить бас.
3. При переходах от T к D или к S, а также от D к T или S к T (то есть в пределах квартово-квинтового соотношения трезвучий) должен быть найден общий тон.

Общий тон желательно оставить на месте, в том же голосе. Если такое удержание общего тона вызовет скачки или удаление соседних голосов друг от друга более чем на октаву, то от него следует отказаться:



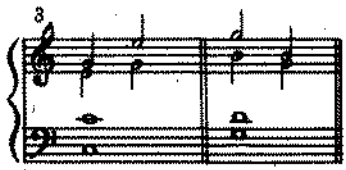
4. Трезвучия, находящиеся в секундовом соотношении, надо соединять по следующей схеме: бас вести на секунду вверх, а остальные голоса — вниз к ближайшему тону:



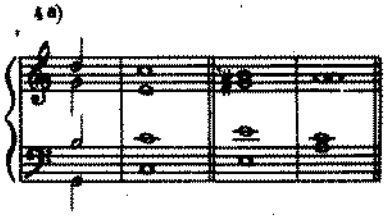
Из данной схемы голосоведения ясно, что соединение возможно только при нисходящем движении данной мелодии.

5. При движении мелодии на фоне одного аккорда необходимо стремиться к наиболее плавным перемещениям средних голосов, по возможности удерживая их на месте.

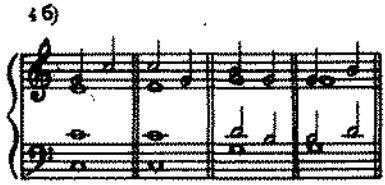
Такое голосоведение помогает сохранить мелодическую ясность даже в случаях широких скачков (на 5, 6 и 8). С этой целью перед восходящим скачком в мелодии средние голоса надлежит подвести ближе к верхнему, то есть расположить аккорд теснее, а перед нисходящим, наоборот, средние голоса необходимо поставить дальше от верхнего и расположить аккорд шире, чтобы освободить пространство для скачка:



6. В заключениях периодов (для ведения среднего голоса от вводного тона вверх) возможно неполное тоническое трезвучие с пропущенной квинтой и утроенным основным тоном:

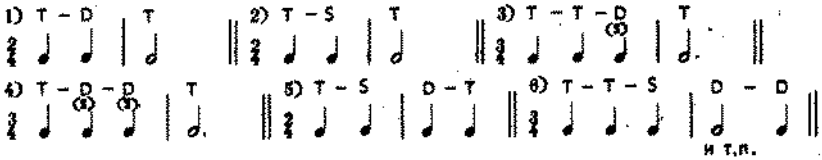


Применение неполных трезвучий T, S и D устраняет ненужные движения средних голосов:

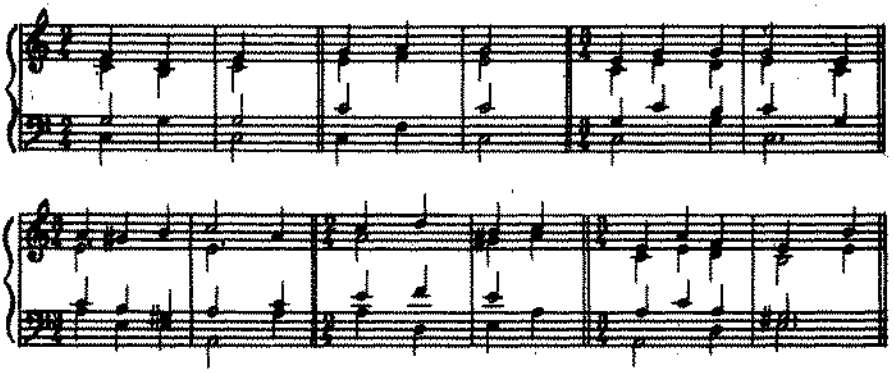


Игра на фортепиано

Начальные упражнения выполняются в форме двутактной фразы (размер двухдольный или трехдольный). Задания предложены в виде схем:



5а)



Фраза может быть начата затактом.

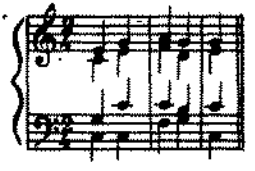
Преподаватель указывает: тональность, расположение голосов, мелодическое положение, а также ориентирует слух учащегося, сыграв какой-либо отрывок или простое последование аккордов в заданной тональности.

Для безукоризненного выполнения задания рекомендуется не допускать начала игры до тех пор, пока учащийся не будет в состоянии сыграть всю фразу ритмично.

Игра последовательностей, не организованных в определенные построения, не должна практиковаться совсем.

На занятиях часто имеет место следующее явление: учащийся, играя по заданию фразу, законченную доминантой, добавляет по своей инициативе еще тонический аккорд, в результате чего получается:

5б)



Такого рода добавки необходимо сразу же категорически запретить. Опыт показал, что подобные явления в дальнейшем служат причиной остановки работы фантазии, и от учащихся приходится слышать: «не могу придумать вторую фразу». Работа на фортепиано успешно осуществляется и развивается на основе утверждения системности простейшего вида; нарушение системности дезорганизует работу фантазии.

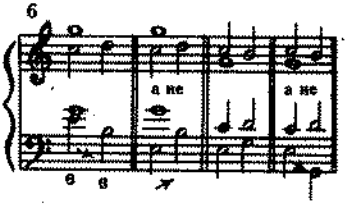
Должно быть твердо усвоено правило: все средства гармонии существуют лишь в строго определенной ее организации, свойственной музыкальной речи.

СЕКСТАККОРДЫ T, D И S

1. В секстаккордах удваивать основной тон или квинту аккорда.

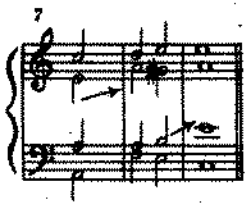
2. Бас от секстаккорда вести на наименьший интервал из возможных в данных условиях:

6



3. Средние голоса должны двигаться плавно, а при возможности оставаться неподвижными. Однако иногда обойтись без скачка в среднем голосе нельзя, и таковой должен быть сделан. Не следует допускать скачков в двух голосах одновременно. Если скачок все же необходим в двух голосах одновременно, то в таком случае всегда возможно скачок в одном голосе сделать раньше, а в другом позже:

7



4. Не допускать в голосах движения на увеличенные интервалы или на септиму; но в то же время не следует избегать движений на уменьшенные интервалы.

5. Применять секстаккорды как можно чаще, повсюду, где они только возможны. Секстаккорды не должны употребляться лишь в следующих случаях:

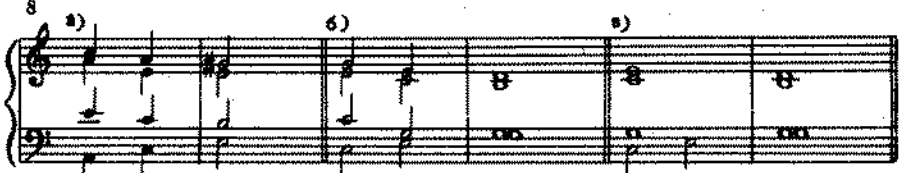
а) В начале упражнения, если нет затакта. При наличии затакта его можно гармонизовать и секстаккордом. В этом случае желательно плавное движение баса от секстаккорда.

б) В конце упражнения; заключительный и предшествующий ему аккорды должны быть основными трезвучиями, а не секстаккордами; трезвучием же должен быть аккорд, на котором оканчивается первое предложение.

в) Доминанта после субдоминанты (S и S_6) применяется в виде трезвучия, а не секстаккорда[1].

Следующие примеры показывают нередко встречающиеся случаи стройного голосоведения при перемещениях; порядок заключается в том, что три верхних голоса движутся последовательно по аккордовым звукам вниз, а бас также последовательно движется вверх, образуя противодвижение верхним голосам:

8



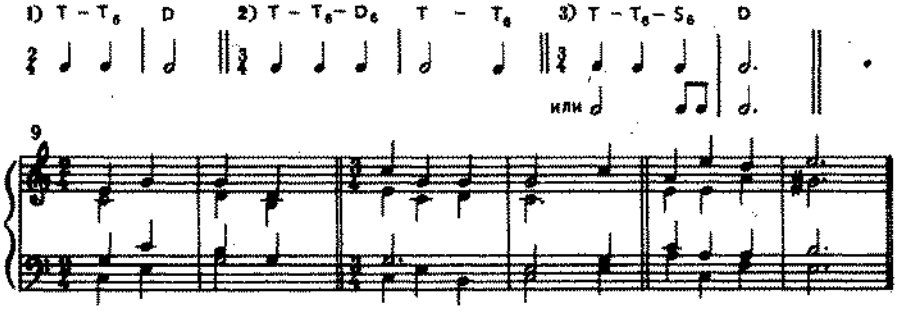
[1] Это указание сделано с целью устранить на данной стадии весьма значительные затруднения, неминуемо возникающие при последовании $S_{(6)}$ — D_6. Несколько дальше, при более развитой технике учащихся, решение такой задачи станет осуществляться без особых затруднений, и сделанное ограничение отпадет само собой.

Удвоение терции в секстаккорде в этих случаях является целесообразным; оно возможно также, если при движении баса на терцию три верхних голоса остаются на месте (*8в*).

Игра на фортепиано

Игра на фортепиано происходит на тех же основаниях, какие были изложены выше, но с применением секстаккордов.

Образцы:



При прохождении данного раздела можно будет начать работу на фортепиано, предоставляя выбор гармонии для середины фразы учащимся. Задания предлагаются таким образом: сыграть фразу в тональности B-dur, начав ее тоническим трезвучием, а закончив секстаккордом доминанты (размер трехдольный). Мелодическое положение и расположение могут быть заданы, но следует чаще предоставлять выбор их учащимся, настаивая при этом на упражнениях во всех положениях и расположениях.

КАДЕНЦИИ

Каденциями называются заключения музыкальных построений (фразы, предложения и периода). Главной задачей раздела является гармонизация периода на основе отчетливого представления об его структуре и об элементах музыкального синктаксиса.

Виды каденций:

1. **Полная каденция** — окончание построения основным тоническим трезвучием, которому предшествует основной же аккорд D или S . Полная каденция типична для заключения законченного построения (периода); в заключениях фраз и предложений она встречается не часто и главным образом в виде полной несовершенной каденции.

Полная каденция, завершаемая гармоническим оборотом D —T, называется **автентической**, а оборотом S —T — **плагальной**.

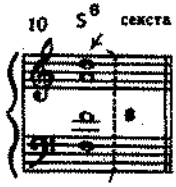
2. **Половинная каденция** — окончание построения аккордом D или (очень редко) аккордом S .

Автентической называется половинная каденция, оканчивающаяся доминантой; при окончании субдоминантой каденция называется половинной плагальной.

АККОРДЫ, ХАРАКТЕРНЫЕ ДЛЯ КАДЕНЦИЙ

1. Субдоминантовое трезвучие с секстой (S^6).
2. Кадансовый квартсекстаккорд (K_{4_6}).

Субдоминантовое трезвучие с секстой представляет основное трезвучие S, в котором квинта заменена секстой:

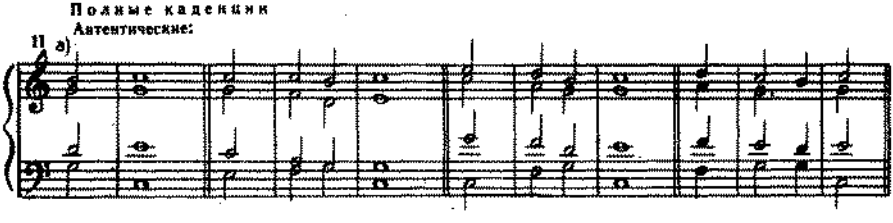


В нем удваивается, как и в трезвучии S^5, основной тон S. Лишь изредка голосоведение может заставить удвоить не основной тон, а терцию или сексту. В обращениях S^6 не должна применяться. Квинта и секста в S, будучи рядом, могут быть использованы в мелодии в любом порядке, то есть 5—6 или 6—5, но смена S^5 на S^3 не должна при этом выступать на вид. Квинта после сексты должна звучать проходящей или предъемом[2]. S^5 после S^6 слышится упрощением S, что, как правило, нежелательно; наоборот, S^6 после S^5 (основного трезвучия и секстаккорда) логична. При смене сексты квинтой бас должен оставаться неподвижным (11*в*).

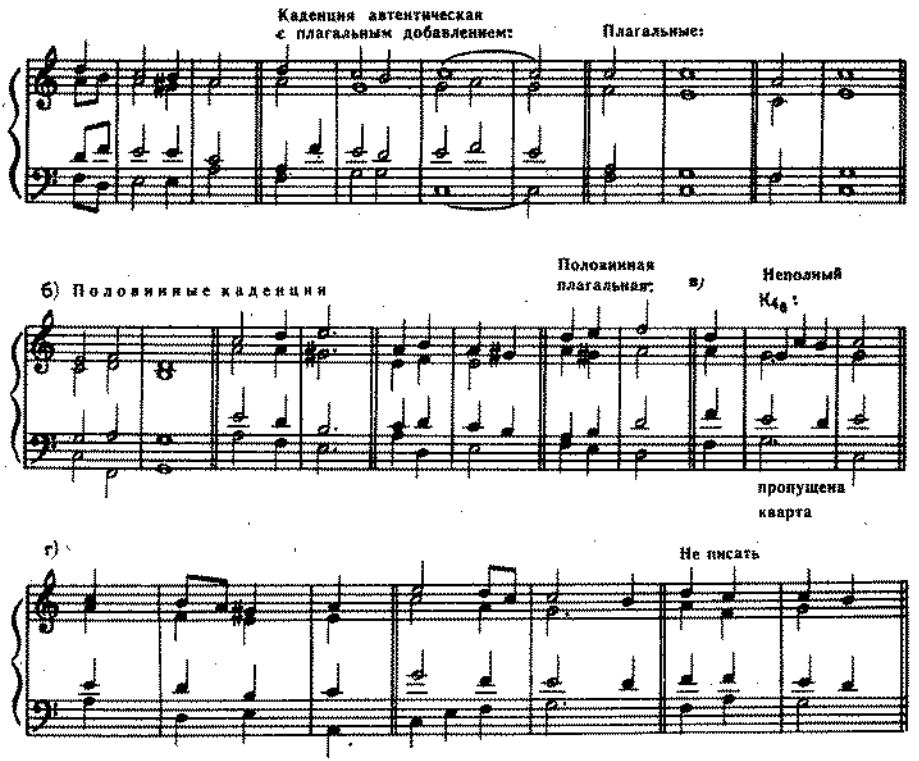
Будучи весьма характерным для каденций, аккорд S^6 широко применяется вне их.

Кадансовый квартсекстаккорд по тоновому составу является тоническим квартсекстаккордом, но по значению в каденции относится к доминантовой гармонии: им начинается доминанта каденции. Тоны трезвучия (тонического) слышатся задержаниями перед тонами D, и вследствие такого нарушения аккордовой структуры гармония D вступает более ярко.

В K_{4_6} рекомендуется удвоение баса; но бывают случаи, когда хорошее движение голосов при таком удвоении окажется невозможным и потребуется удвоить не бас, а кварту или даже сексту (от басового тона). В дальнейшем при скачках в мелодии иногда (весьма редко) понадобится даже и пропуск кварты; при этом удвоение баса совершенно обязательно (11*в*).



[2] Объяснение терминов проходящие, предъем см. в разделе «Неаккордовые звуки».



В дополнение к учению о каденциях, содержащемуся в учебниках гармонии, обращаем внимание на более тонкие и существенные различия, которые часто окажутся желательными, а иногда и необходимыми между половинными каденциями первой фразы и первого предложения. Для окончания предложения типично основное трезвучие D, а не секстаккорд (не D_7 или его обращения — в дальнейшем). Окончание же первой фразы вполне возможно на D_6, а в дальнейшем — на D_7 и его обращениях. Таким образом, половинные каденции есть смысл представлять, по примеру полных, в двух видах, то есть как половинные более совершенные и половинные менее совершенные. Первые типичны для первого предложения периода, состоящего из двух предложений, а вторые — для первой фразы.

Решение задач в дальнейшем рекомендуется выполнять по следующему плану: 1) проанализировать форму задания и точно установить границы фраз и предложений; 2) разобрать структуру каденций и сделать наметку аккордов в них; 3) наметить полностью гармонизацию. Не допускать начала гармонизации без отчетливого представления о фразе, предложении и периоде полностью в каждом голосе.

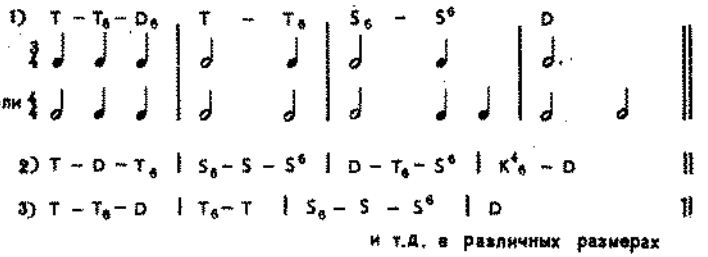
Существенно важно в упражнениях не затемнять характерных черт каденций. Для полных каденций типично то, что басу поручаются основные тоны главных аккордов S, D и T. Это ярко выступит, если вне каденций бас будет больше двигаться не по основным тонам. В противном случае каденция ничем не будет отличаться от предшествовавшего.

Если упражнение начинается со слабой доли, то таковую не рекомендуется гармонизовать (в начале обоих предложений, а иногда и в начале второй фразы).

Второе предложение часто может быть начато любым аккордом, независимо от того, как кончилось первое; здесь не требуется точная связь в голосоведении, но не допускается и явный разрыв, легко возможный при резких сменах голосовых регистров и расположения. Необходимо, развивая чуткость к различной (в разных обстоятельствах) глубине цезуры, научиться отличать действительно возможное от механически произвольных смен, разрушающих целое.

Игра на фортепиано

Следует перейти к полному предложению чаще с половинной каденцией на D, а также начать играть упражнения в четырехдольном размере:



и т.д. в различных размерах

Как видно из приведенных схем и задач, в очень многих случаях второй двутакт (в большей части, а то и весь) представляет каденцию. Поэтому на данном этапе работы стремление расширить изложение было бы преждевременным.

Наиболее удачные предложения должны быть записаны учащимися для их дальнейшего развития (о нем будет говориться позднее).

СКАЧКИ В ВЕРХНЕМ ГОЛОСЕ
(при сменах аккордов)

Основным в технике голосоведения при скачках в мелодии является:

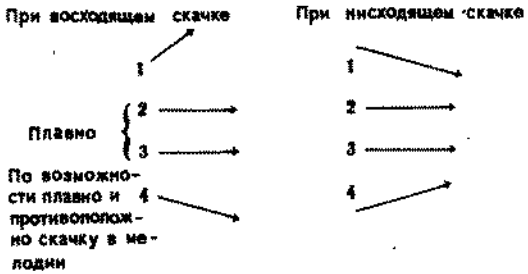
1. Представление о наиболее желательном соотношении движений голосов.

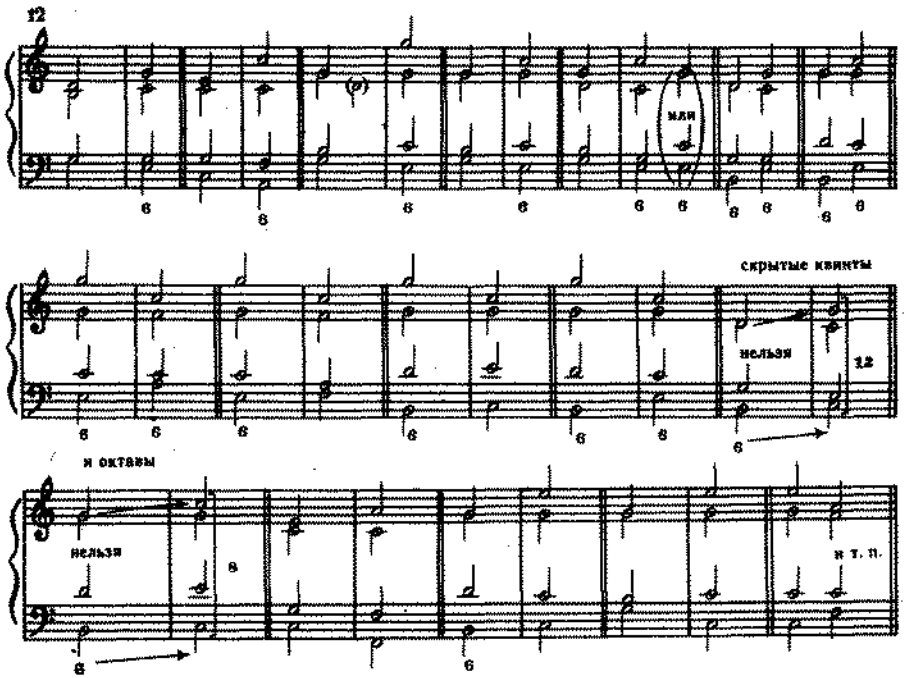
2. В случаях прямого движения баса и верхнего голоса необходимо обратить внимание на интервал между ними; совершенный консонанс (ч. 5, 8, 12 и т. д.) между верхним голосом и басом в таких случаях не должен допускаться.

Вследствие всего только что сказанного, движения скачков можно разделить на две группы: 1) скачки к основному тону или квинте; 2) скачки к терции. В случае скачка к основному тону или квинте проще всего будет движение от основного трезвучия к секстаккорду, но возможно и от секстаккорда к секстаккорду. В случае скачка к терции необходимо двигаться к трезвучию.

Здесь (как и при скачках на фоне одного аккорда) перед восходящим скачком голоса должны быть расположены теснее, а перед нисходящим — шире.

Приведенные примеры должны быть разобраны учащимися весьма тщательно:



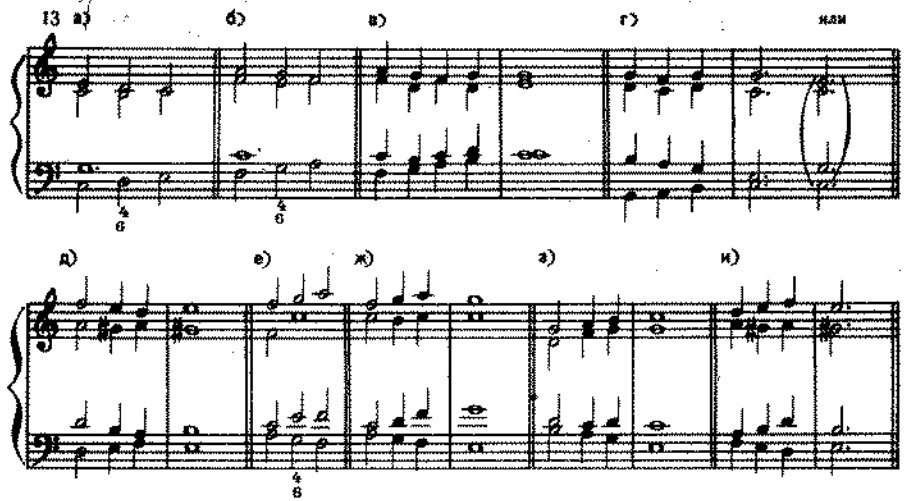


Как очевидно из примеров, важно, к какому аккордовому звуку делается скачок, а от какого — не существенно.

ПРОХОДЯЩИЙ И ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ КВАРТСЕКСТАККОРДЫ

Существеннейшей стороной гармонической техники является хорошее голосоведение, при этом в течение всего курса надлежит с особым вниманием относиться к выработке мелодичного баса. Наиболее важным, а вместе с тем и трудным в данном случае будет овладение приемами плавного ведения баса.

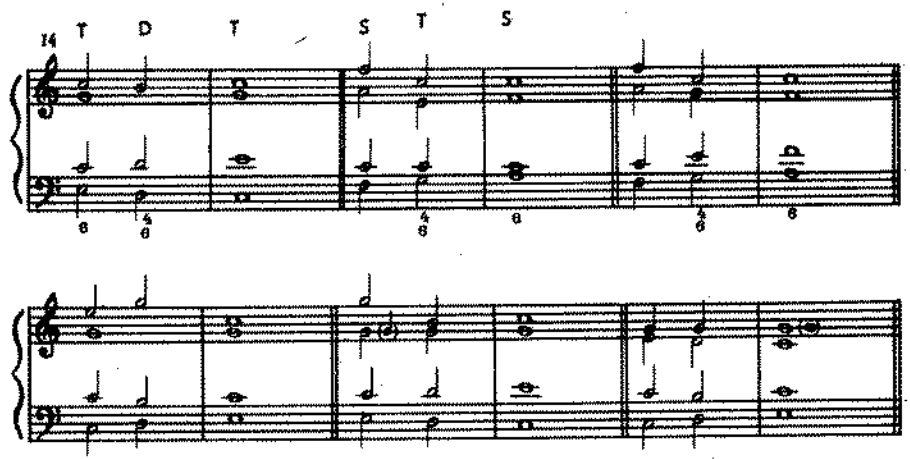
Из приведенных ниже примеров видны некоторые средства (возможные в пределах трех главных аккордов и их обращений) для образования плавного, гаммообразного баса:



В художественной практике все эти приемы нередки; однако случаи, когда за аккордом D следует аккорд S, часто доставляют начинающим немалые затруднения и всегда требуют тщательной проверки уместности их применения.

Наипростейшими и легко доступными для начинающих являются проходящие квартсекстаккорды T и D (13 *а, б, е*).

В указанных примерах бас представляет собой противодвижение мелодии, но нередко на фоне плавного баса возможны и другие виды движения, а также скачки и выдержанные тоны:

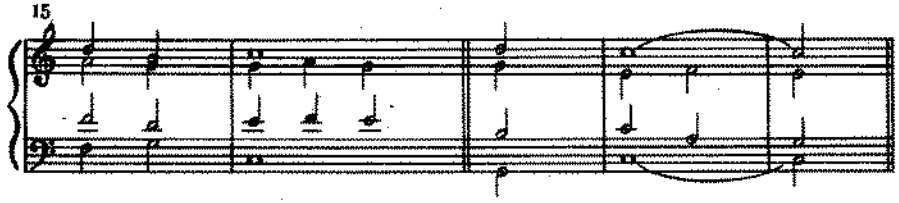


В проходящем квартсекстаккорде следует удваивать бас, но, как это видно из примеров, при некоторых движениях мелодии удвоение баса оказывается нецелесообразным.

Вспомогательный квартсекстаккорд возможен в нижеследующих упражнениях:

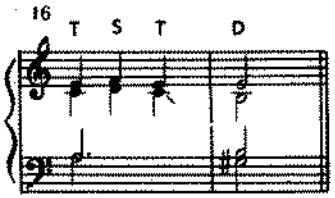
1) В полной и половинной каденциях с целью избежать остановки движения во всех голосах в том случае, если такая остановка оказывается неестественной, преждевременной и возникает ощущение необходимости продолжить движение:

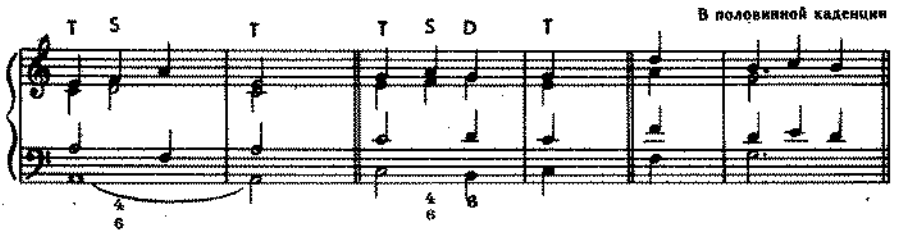
15



2) В начале построения, чтобы изложить первые основные моменты мелодии на фоне неподвижного баса. Если начало второго предложения представляет повторение начала первого, хотя бы и с перестановкой голосов, то вспомогательный квартсекстаккорд возможен и здесь:

16





Возврат от вспомогательного квартсекстаккорда к предшествовавшему трезвучию в начале изложения не обязателен, но в этом случае бас уводится строго плавно (на 2).

Выдержанный бас должен начинаться на сильной доле.

Игра на фортепиано

Схемы:

1) $T - D_4^6 \mid T_6 - T \mid S_6 - T_4^6 - S \mid D, \mid$ или $K_6^4 - D$

2) $T - T_6 \mid D_6 - T - D_4^6 \mid T_6 - S^6 \mid K_6^4 - D \mid$

и т.д. в различных размерах

Выводы

При решении задач этого раздела необходимо перейти к постепенной выработке техники для развертывания общего диапазона голосов.

В началах задач почти всегда наиболее целесообразно тесное расположение, причем бас лучше держать вверху, сберегая предельно низкие его тоны (какие возможны в данном упражнении) для второго предложения, чтобы применить их ближе к кульминации.

Хорошее развертывание баса является исключительно важным. Преподаватель должен на основании многочисленных иллюстраций из художественной практики обстоятельно изложить воззрение на развертывание голосов, приведя попутно отрицательные примеры, которые уже успели, несомненно, накопиться в упражнениях учащихся. Например: бас использован лишь в объеме кварты или квинты; часто возвращается к одному и тому же тону, появляющемуся на одинаковой доле такта; или в первой же фразе в басу использован самый низкий тон и далее ни один из тонов в нем не звучит свежо, так как бас вынужден вращаться лишь внутри уже обозначенного диапазона.

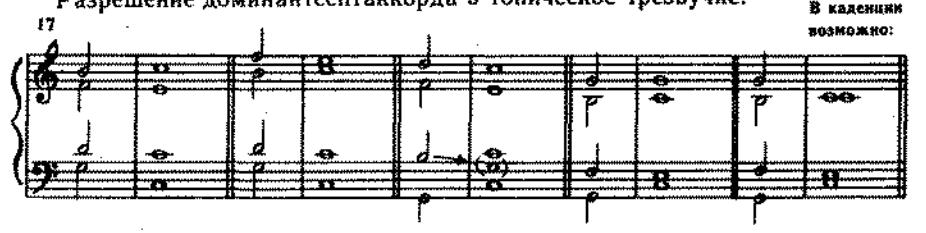
В результате выполненное хорошо в других отношениях упражнение звучит вяло, монотонно.

Нередко все же бывает, что нельзя развернуть широко бас и обойтись без повторения самого н[и]зкого тона; однако при стремлении к наилучшему развертыванию баса [ре]зультат будет лучше и поучительнее, нежели при невнимании к этой ст[ор]оне техники.

ДОМИНАНТСЕПТАККОРД (D_7) ОСНОВНОЙ И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ

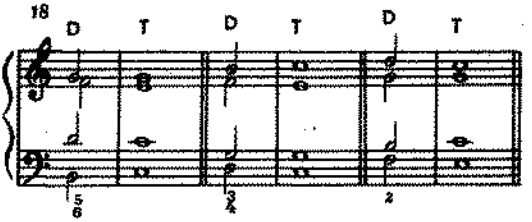
Доминантсептаккорд (D_7) представляет собой септаккорд, построенный по терциям на V ступени; кроме того, D_7 можно рассматривать как сочетание, состоящее из трезвучия D и звука IV ступени, то есть основного тона S.

Разрешение доминантсептаккорда в тоническое трезвучие:



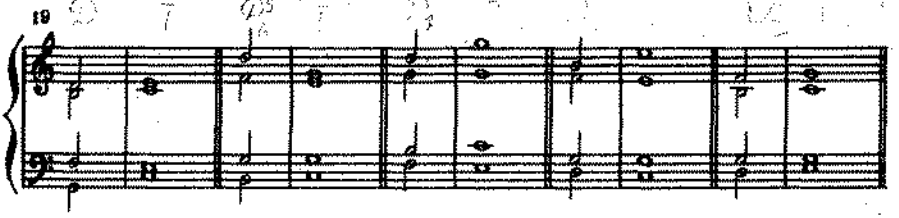
Доминантсептаккорд имеет три обращения: квинтсекстаккорд (D_{5_6}), терцквартаккорд (D_{4_3}) и секундаккорд (D_2).

Разрешение обращений доминантсептаккорда в тонику:

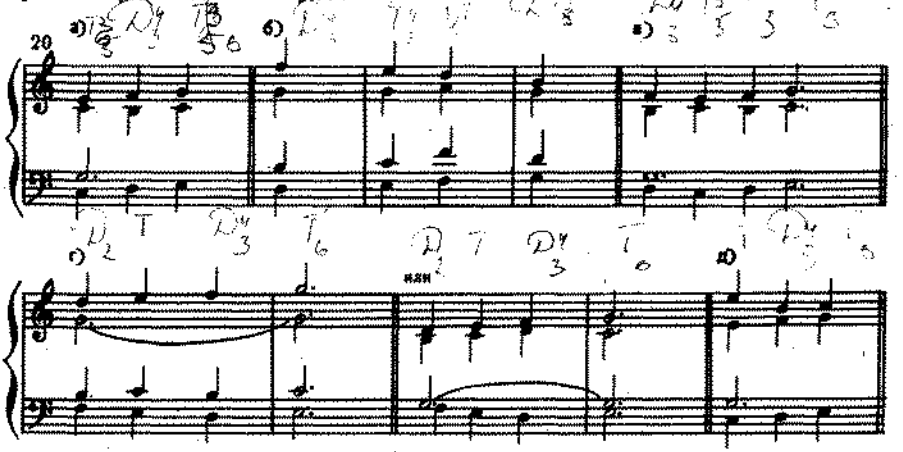


Неполные обращения D_7, трезвучий и других аккордов в упражнениях применяться не должны.

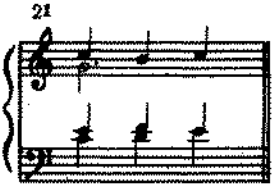
Движение голоса, которому поручена мелодия (в упражнениях верхнего), не всегда направлено к разрешающему звуку трезвучия согласно с правилами разрешения. Иногда голос, ведущий мелодию, должен будет двигаться скачком не к основному тону, а к терции или к квинте, а от септимового тона двигаться не вниз, а вверх:



Приводимые ниже примеры применения проходящего и вспомогательного D_4 весьма часто наблюдаются в художественной практике. Эти примеры связаны со стремлением к стройной организации голосоведения, характерные черты которой заключаются: 1) в движении баса, выполняющего удвоение в несовершенный консонанс одного из голосов или противодвижение мелодии; 2) в наличии выдержанного звука. В начале примера 20 *д* показано тоническое трезвучие, в котором удвоена терция; в данном случае каждый голос имеет определенное положение, соответствующее задуманному мелодическому движению:



Примечание. Нередко учащиеся вносят «поправку» и от септимы ведут средний голос вниз, вследствие чего стройность движения оказывается нарушенной:



При разрешении основного D_7 в основное тоническое трезвучие может образоваться последование, типичное для совершенного каданса и уместное лишь в окончании периода. Частое применение последований из основных аккордов вне каденций нежелательно, так как получается бедная мелодическая линия баса. В связи с вышеуказанным рекомендуется употреблять вне каденций как можно больше обращения D_7 для выработки наиболее мелодичного баса. В отдельных случаях целесообразно начать упражнения, применяя лишь основной D_7. Именно с этой целью и составлены задачи 125—140.

Скачки баса к септиме D_7 должны быть лишь в восходящем направлении. В этом направлении они возможны на любой интервал в пределах октавы (включая септиму).

Скачки в басу к вводному тону возможны на любой интервал (в пределах октавы) в нисходящем направлении.

Здесь возможно перейти к применению D_6 и обращений D_7 после сочетаний S.

Игра на фортепиано

Для ориентировки в новых возможностях рекомендуется вначале играть по плану, составленному преподавателем (полностью для всего предложения):

1) $T - D_2 \mid T_6 - D_{34}\ (\text{или } {}^{5}_{3}) \mid T - S^6 \mid D \parallel$

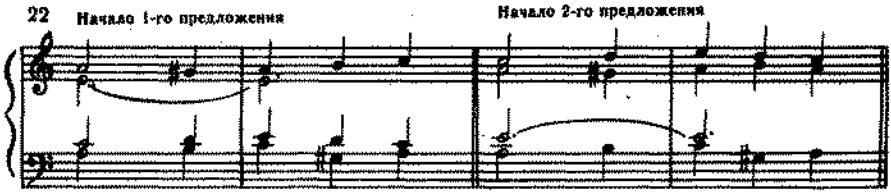
2) $T - S_{46} - DS_6 \mid T - T - D_2 \mid T_6 - S \mid D - T \parallel$ (или $K_{46} - D$)

По усвоении нового материала учащиеся могут вернуться к самостоятельной выработке плана. Когда начнется применение проходящего и вспомогательного D_{34} в письменных работах, тогда он должен быть введен и в упражнения на фортепиано.

Перед переходом к изучению трезвучия VI ступени следует начать игру на фортепиано полного периода. Важнейшее условие, на выполнении которого надо настаивать, заключается в том, что 2-е предложение должно представлять развитие 1-го предложения. Затем следует заключение (каденция) всего периода. Эта сложная задача решается вначале наипростейшими приемами:

1. 2-е предложение может быть начато повторением начала 1-го предложения в той же октаве или октавой выше.

2. 2-е предложение начинается как 1-е, но при другом расположении аккордов (напоминающем иногда вертикальную перестановку голосов начала 1-го предложения):



3. Какая-нибудь часть 2-го предложения представляет повторение (или почти повторение) части 1-го предложения, но на основе субдоминантовой гармонии (и вследствие этого изложена квартой выше). Возможно также изложение начала 2-го предложения квартой выше (см. задачи 97, 98, 100, 102, 104 и многие другие).

Как только подобные приемы войдут в систему практических упражнений, они непременно вызовут новый вид письменных работ. Сразу развить удовлетворительно только что сыгранное на фортепиано 1-е предложение не всегда возможно, а неизбежные при таком способе поверхностность и схематизм могут быть терпимы лишь в каких-то пределах (только по отношению к наиболее простым построениям). Поэтому для правильно поставленной работы необходимо следующее: наиболее простые построения могут быть развиты на фортепиано, а более сложные (содержащие основания к развитию), требующие вдумчивой работы, записаны и затем развиты дома. В результате образуется второй вид практических письменных работ: сочинение учащимися собственных тем и развитие их после просмотра преподавателем до полного периода. Такие письменные упражнения должны выполняться систематически в количестве, приблизительно равном количеству упражнений в гармонизации.

ТРЕЗВУЧИЕ VI СТУПЕНИ

Будучи построенным по терциям от звука VI ступени, это трезвучие содержит основной тон и терцию тонического трезвучия. Гармоническое родство трезвучия VI ступени с тоническим трезвучием и наличие в нем звуков, разрешающихся в D_7, обусловливают следующее применение трезвучия VI ступени в системе пройденных аккордов:

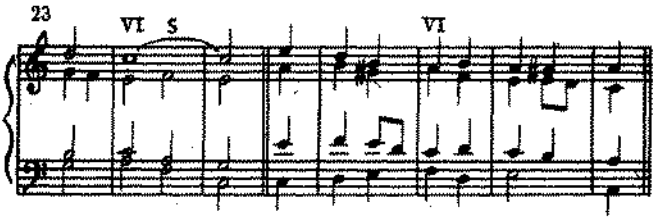
1. Трезвучие VI ступени заменяет тоническое трезвучие при разрешении основного трезвучия D и доминантсептаккорда.

2. Трезвучие VI ступени сменяет взятое уже тоническое трезвучие или тонический секстаккорд.

3. В связи с наличием некоторого родства трезвучия VI ступени с трезвучием S, трезвучие VI ступени применимо как аккорд S в каденциях.

Простейшие формы применения трезвучия VI ступени в периоде возможно свести к следующим трем случаям:

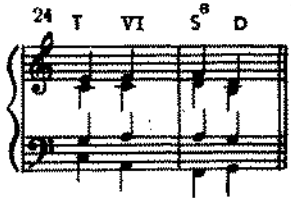
1. В каденции основной D_7 разрешается в основное трезвучие VI ступени (вместо тонического), после чего следует каденция любого вида:



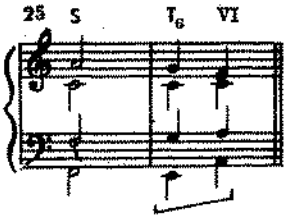
Если затакт примера представить в шестом такте периода, то последние два такта будут расширением.

2. Вне каденции, а иногда в самом начале изложения основной D_7 разрешается также в VI ступень. Это делается с целью избежать монотонности при часто появляющемся последовании D—T.

3. В начале или середине предложений трезвучие VI ступени сменяет взятое тоническое трезвучие или тонический секстаккорд. Здесь возникает терцовое соотношение трезвучий T—VI:

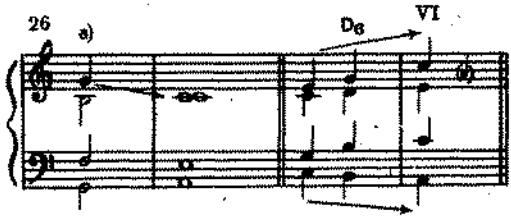


Обращаем внимание на соотношение T_6—VI. Благодаря характерному движению баса T_6 слышится в какой-то мере доминантным к VI ступени:



В трезвучие VI ступени разрешается, как правило, основное трезвучие D или основной D_7 (полный или неполный). Изредка в мажоре возможно появление VI ступени после D_6.

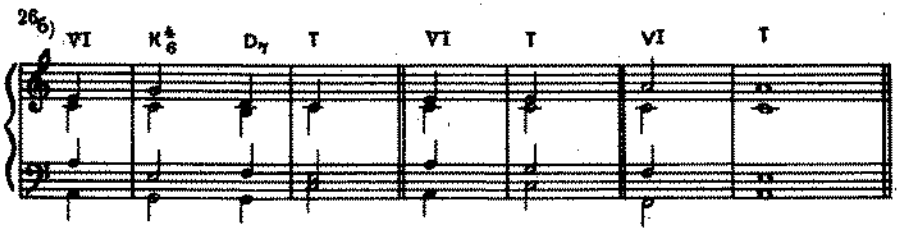
При разрешении D_7 в VI ступень три верхних голоса двигаются так же, как и при разрешении в T, а бас на секунду вверх. В результате такого движения в трезвучии VI ступени удваивается терция:



При смене тонического трезвучия VI ступенью, а также при перемещениях удержанного аккорда VI ступени удвоение в нем терции не обязательно, и выбор тона удвоения определяется голосоведением. Оставляя VI ступень на месте, нередко целесообразно сменить трезвучие VI ступени его секстаккордом. При возвращении от VI ступени к T последняя должна быть взята в виде секстаккорда, а не основного трезвучия.

Если за VI ступенью следует S, то последняя почти всегда более естественна в виде S^6, а не S^5.

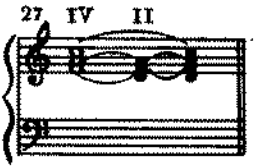
Примечание. Трезвучие VI ступени в роли S в плагальной каденции и плагальных оборотах сообщает им своеобразный характер, уместный только в сочинении:



Все сказанное достаточно определяет положение трезвучия VI ступени в развитии учащимися собственных тем и в игре на фортепиано.

II СТУПЕНЬ. ТРЕЗВУЧИЕ, СЕПТАККОРД И ИХ ОБРАЩЕНИЯ

Трезвучие и септаккорд II ступени находятся в ближайшем гармоническом родстве с субдоминантовым трезвучием IV ступени:

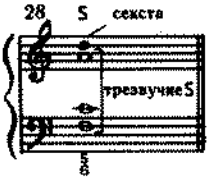


В музыкальную практику раньше вошли аккорды II ступени в виде основного трезвучия и секстаккорда S (IV ступени) с субдоминантовой секстой, о которой говорилось выше.

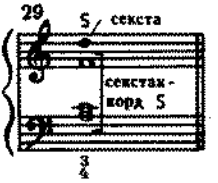
Аккорды II ступени, наиболее доступные для практики учащихся:

а) известный уже как субдоминанта с секстой — секстаккорд II ступени с удвоенной терцией, которая означает удвоение основного тона S ;

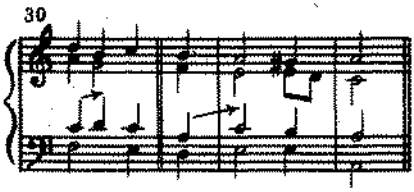
б) квинтсекстаккорд II ступени, представляющий полное трезвучие S с секстой (то есть с квинтой и с секстой):



в) терцквартаккорд II ступени, который возможно рассматривать как субдоминантовый секстаккорд (IV6) с секстой:



Септима септаккорда SII является и квинтой S, то есть квинтой от своей основы в функциональном смысле; поэтому правила разрешения, обычные для септим септаккордов, окажутся здесь не всегда уместными, например:



Это не означает полного невнимания к возникающим диссонансам — секунде, септиме, ноне. Наоборот, отсюда следует необходимость более тонкого внимания к ним в смысле голосоведения, поскольку оказывается, что правило не может предусмотреть ряд возможных положений, и проверка их возлагается на педагога и учащегося.

В связи с увеличением количества сочетаний S требуется ясно представлять их относительную сложность и яркость.

Последние качества возрастают в порядке S^5 (трезвучие и секстаккорд) — S^6 — SII_{6_5} или SII_{4_3}.

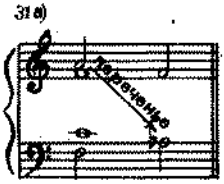
Почти всегда нежелательно упрощение сочетания; но продолжительное пользование одной и той же яркой формой сочетания S обыкновенно тоже бывает непрактичным. Если требуется лишь один аккорд S (на одной доле), то, конечно, надо предпочесть более сложную и яркую форму сочетания; при этом выбор зависит также от голосоведения, и нередко последнее заставляет отказаться от наиболее сложной формы в пользу самой простой. При повторении какого-нибудь звена может быть целесообразно сначала воспользоваться простейшей формой S, а далее обратиться к более сложным.

Если S удерживается продолжительно, то удобнее всего начать с простейшего сочетания, а наиболее сложное взять последним, то есть перед переходом в новый аккорд (например, D).

ГАРМОНИЧЕСКИЙ МАЖОР

VI пониженную ступень надо применять только в сочетаниях.

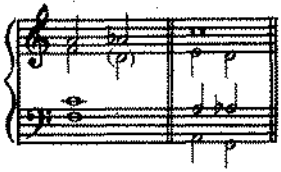
Не следует допускать легко возникающих — при смене натуральной S (или VI ступени) гармонической — перечений:



Во избежание перечений хроматическое движение должно быть поручено одному голосу, а не распределено между двумя.

Если VI натуральная ступень находится в двух голосах, то хроматическое движение поручается верхнему:

31 б)

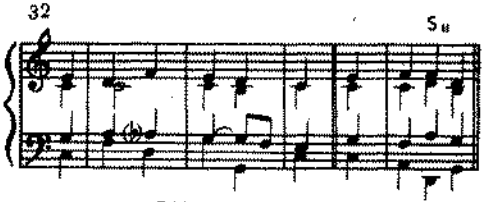


Нельзя допускать обратное движение от гармонической S к натуральной.

SII — ОСНОВНОЕ ТРЕЗВУЧИЕ, СЕПТАККОРД И СЕКУНДАККОРД

Простейшее применение их состоит в том, что основное трезвучие или септаккорд SII заменяет или сменяет один из описанных выше аккордов S. Не следует только сменять трезвучием SII квинтсекстаккорд или терцквартаккорд SII, так как они более сложные, чем трезвучие SII:

32

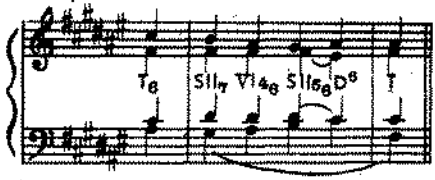


Применение септаккорда SII наблюдается чаще, чем трезвучия. Причина, вероятно, состоит не только в большей сложности и полноте SII_7 по сравнению с трезвучием, но и в наличии у SII_7 общего тона с тоническим аккордом.

Обращаем внимание на соотношение в мажоре SII—VI: оно такое же, как S—T или T—D. Отсюда возникают возможности применения последования SII_7—VI_{4_6}—SII_{5_6} (SII_{5_6}—VI_{4_6}—SII_7):

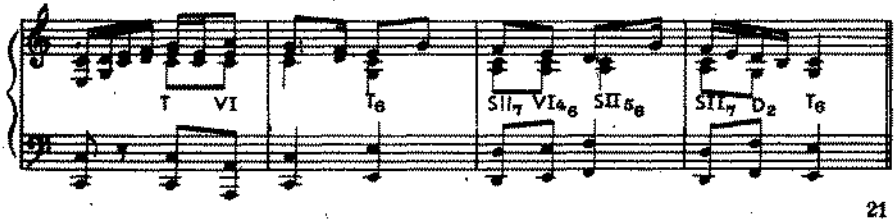
А. Скрябин. Концерт для ф-п., ч. II

33 а)

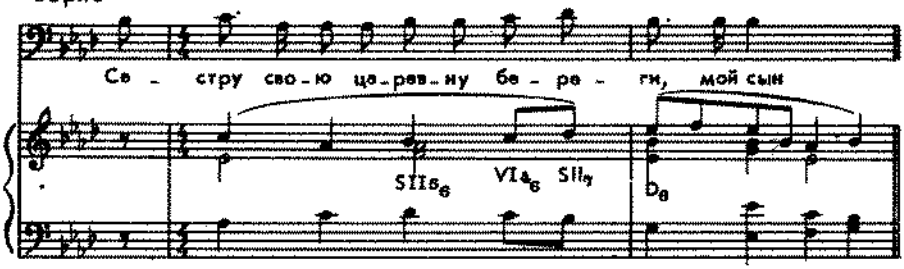


Н. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане»

б)

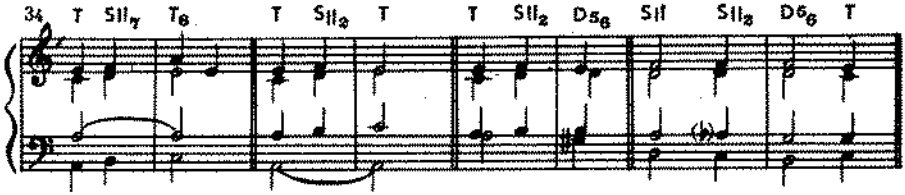


а)
Борис



Употребление аналогичных приемов возможно в предлагаемых ниже упражнениях.

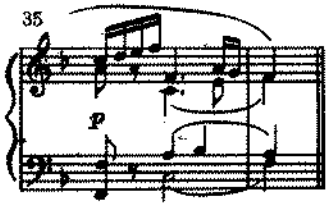
Основные аккорды — трезвучие и септаккорд, а также секундаккорд — применимы как проходящие и вспомогательные сочетания на любых долях такта:



ДОМИНАНТА С СЕКСТОЙ

В музыке до начала XIX века часто появлялась около доминантовой квинты верхняя вспомогательная (иногда как задержание[3]), знакомая по примерам вроде нижеприведенного:

В. А. Моцарт. Соната № 10, ч. II



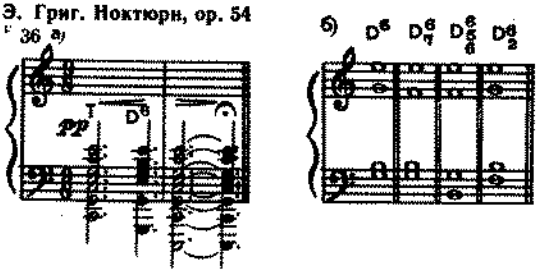
Начиная с ранних романтиков, верхняя вспомогательная постепенно теряет обязательную связь с квинтой и следует далее как самостоятельный аккордовый тон.

Случай с этим ранее неаккордовым тоном иллюстрирует правило, действие которого в музыке весьма обширно; с ним связано и возникновение множества усложнений в новейшей гармонии. В данном же случае перед

[3] Объяснение термина задержание см. в разделе «Неаккордовые звуки».

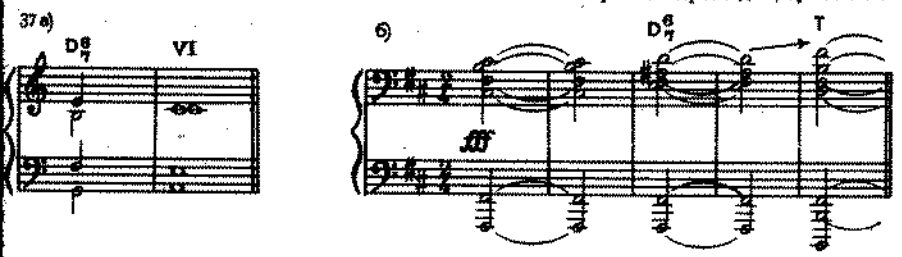
нами секста в доминанте, по примеру знакомой уже сексты в сочетании S. Секста возможна в основном трезвучии D, в D_7 и в обращениях D_7, кроме $D_{\frac{4}{2}}$:

Э. Григ. Ноктюрн, ор. 54

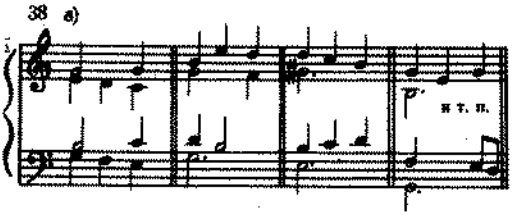


Квинта и секста в D не должны звучать одновременно, но, сменяя одна другую (в любом порядке), они могут участвовать в мелодии любого голоса. При разрешении D^6 и D^6_7 в T или VI ступень голос от сексты движется чаще всего так же, как и от квинты. Но, как показывают примеры, возможны и иные движения: секста остается на месте, переходя в терцию T (примеры 33*а*, 36*а*), двигается (в восходящем направлении) к тонической квинте (37*б*):

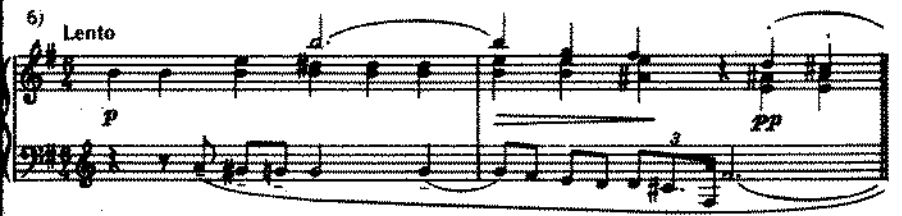
А. Скрябин. Прелюдия, ор. 11 № 6



Пример 38 показывает возможный случай перехода от одного вида D к другому. Доминантовая секста в басу появляется в том случае, если басу поручена основная мелодия:



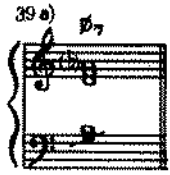
А. Скрябин. Прелюдия, ор. 11



ВВОДНЫЙ СЕПТАККОРД (D VII$_7$) И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ

D VII$_7$ иногда рассматривается как доминанта без основного тона:

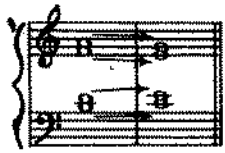
39 а)



Функционально D VII$_7$ является менее ясным, чем аккорды D с основным тоном. Тоны D VII$_7$ — основной, квинта, а в уменьшенном и септима — расположены рядом с тонами (основным, терцией, квинтой) тоники и благодаря этому мелодически направлены к последним.

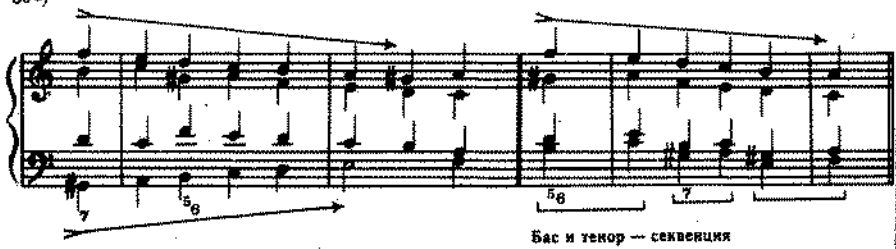
Разрешение D VII$_7$ в тонику характерно строгой плавностью и наличием противодвижения у двух пар голосов:

39 б)



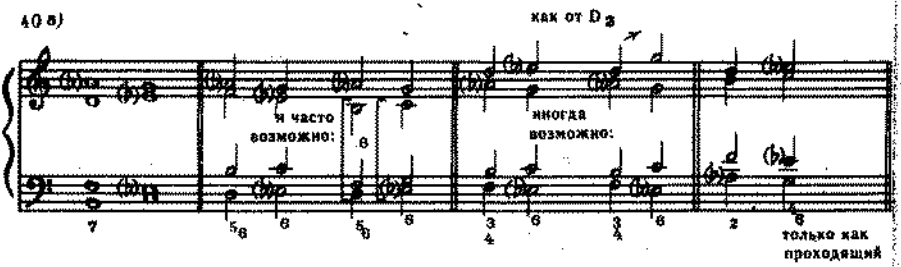
Поэтому весьма часто наблюдается применение вводного септаккорда и его обращений с целью образования стройного движения голосов:

39 в)



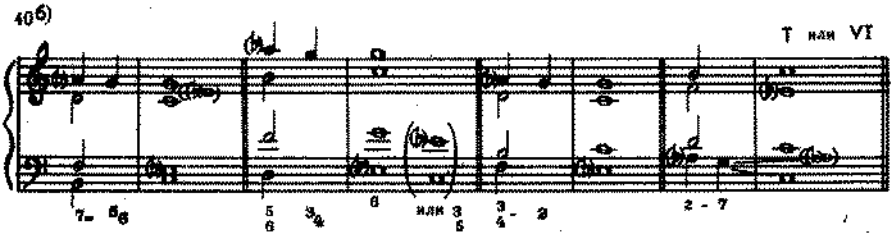
Применяются следующие формы разрешения вводного септаккорда и его обращений в T:

40 а)



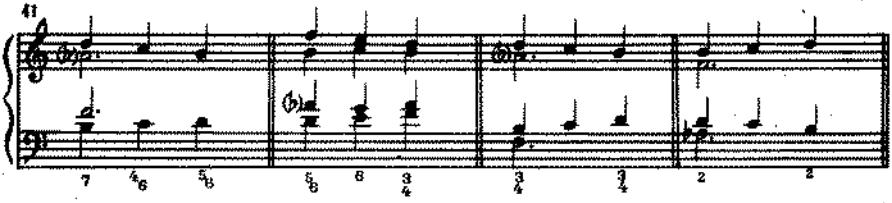
Перед разрешением в T наблюдается часто переход в другой вид D:

40б)



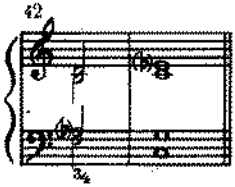
При переходе от основного вводного септаккорда к квинтсекстаккорду, а также на выдержанном звуке квинты или септимы в басу часто возможны проходящие и вспомогательные сочетания:

41



Возможно плагальное разрешение $DVII_{34}$ в T:

42



СЕКСТА
В ТОНИЧЕСКОМ СОЧЕТАНИИ

Применение сексты в тоническом сочетании возможно в натуральном мажоре и мелодическом миноре в основном трезвучии T, его обращениях, каденциях, кадансовом квартсекстаккорде, а также во вспомогательном квартсекстаккорде T.

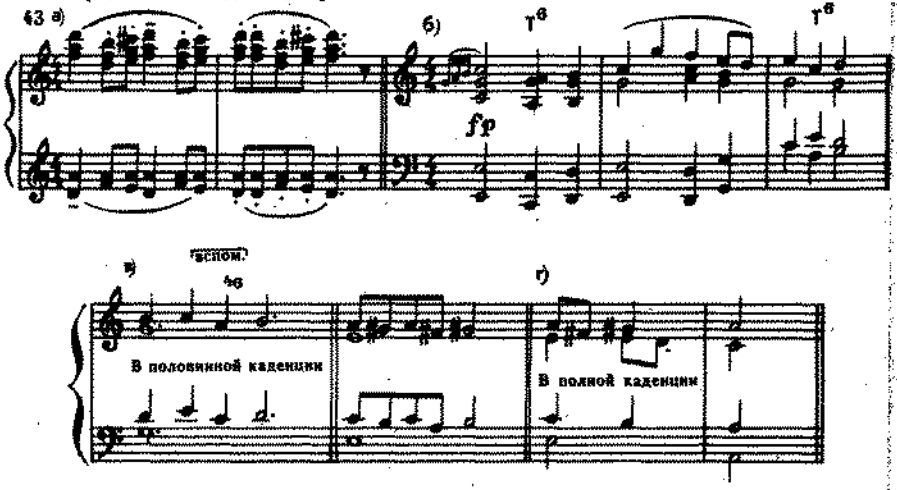
Голос, в котором появляется секста, обычно выполняет верхний тетрахорд гаммы полностью или начиная от VI ступени; как правило, тоническое сочетание с секстой возникает на переходе к аккорду D.

В сочетаниях T^6, появляющихся на переходах к D, возможен пропуск основного тона T и даже терции; взамен пропущенного тона следует удваивать квинту T.

Применение сексты в сочетаниях T должно быть непременно связано с ясными мелодическими намерениями во всех голосах:

Н. Римский-Корсаков.
«Сказание о невидимом граде Китеже», д. IV, карт. 2-я

Оттуда же, д. III, карт. 2-я



ПОБОЧНЫЕ АККОРДЫ МАЖОРА И МИНОРА

НАТУРАЛЬНЫЙ МИНОР

Трезвучия VI, II и III ступеней мажорного лада можно обозначить как параллельные главным — тоническому, субдоминантовому и доминантовому — и расположить определенным образом.

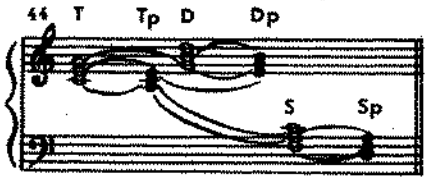
Примечание. Трезвучие III ступени находится в высшем гармоническом родстве с D и в некотором родстве с T.

Параллельные аккорды, взятые отдельно от главных мажорных аккордов, образуют систему главных аккордов минорного натурального лада, который становится гармоническим, если повысить терцию доминантового трезвучия.

Главные же аккорды мажора будут побочными в параллельном миноре:

Мажор		Параллельный минор	
D	.....	D^1	(VII натур.)
Dp	———	$D^{(h)}$	
T	.....	T^1	(III натур.)
Tp	———	T	
$S^{(h)}$	.....	$S^{(h)^1}$	(VI)
Sp	———	S	

Примечание. Буква h применяется здесь для обозначения субдоминанты гармонического мажора и доминанты гармонического минора.



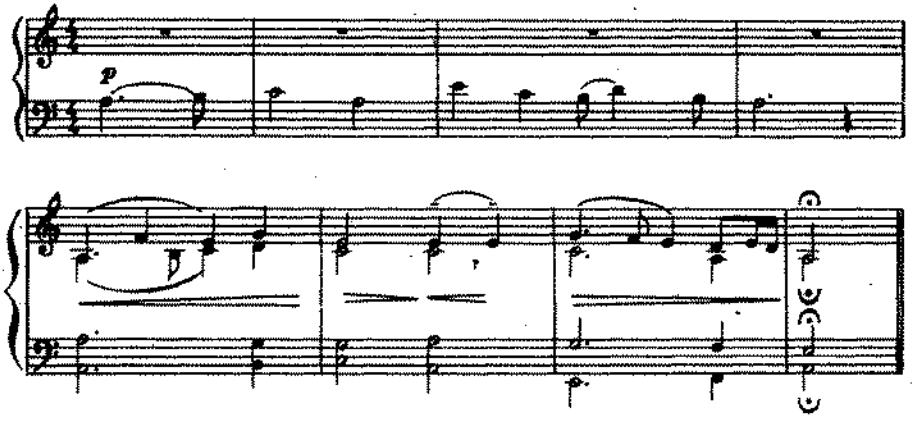
Очевидное единство параллельных мажора и минора, составляющих фактически одну систему — мажоро-минора или миноро-мажора (в зависимости от того, который из них будет главным), имеет важные следствия:

1. Все аккорды параллельного минора могут группироваться вокруг тонического аккорда мажора, будучи подчиненными ему как Sp (II ст.), Tp (VI ст.) и Dp (III ст.).

2. Все аккорды мажора могут оказаться в системе параллельного ему минора и образовать вместе с минорными T, D и S особого рода лад — **натуральный минор**.

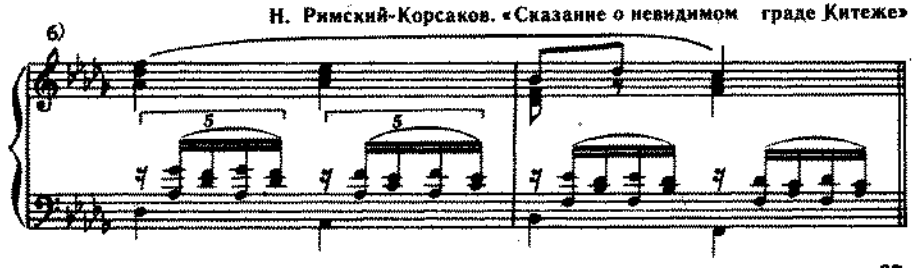
Полная система мажора (с включением параллельных аккордов) и натуральный минор в особенности присущи музыке русских классиков. Прекрасные образцы применения их встречаем и у западноевропейских композиторов:

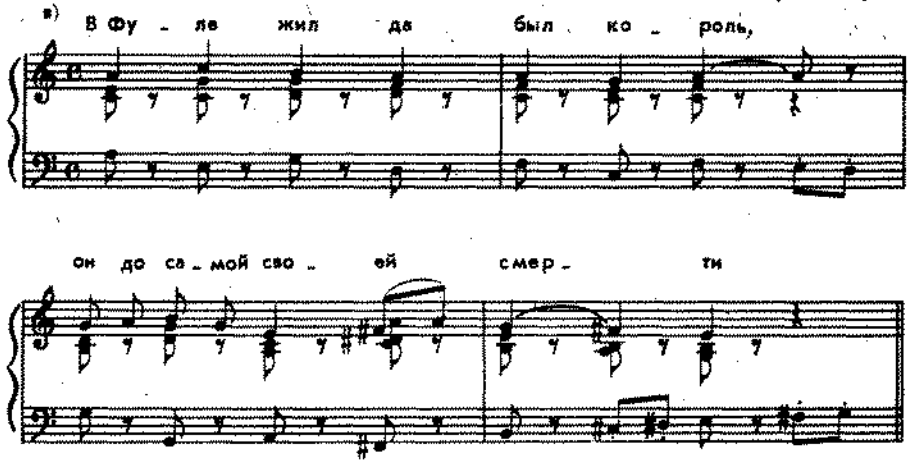
45 а) **А. Лядов. Восемь русских народных песен для орк., «Протяжная»**



Н. Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже»

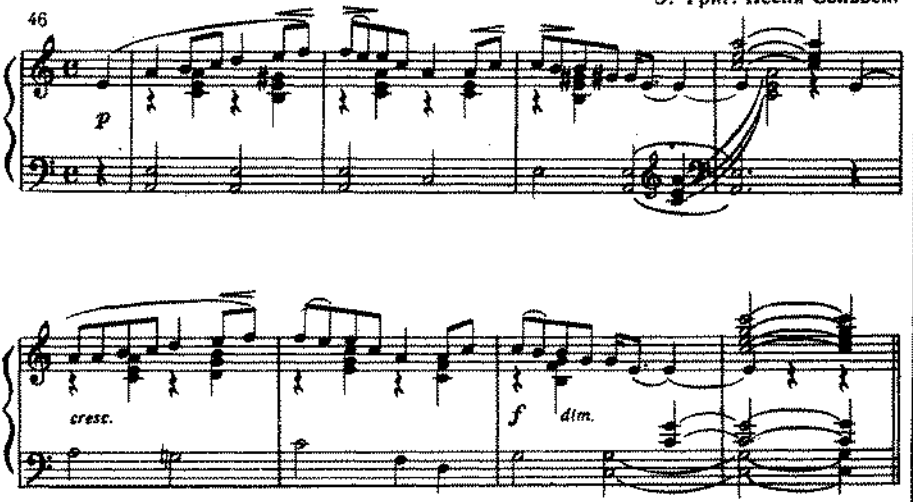
б)





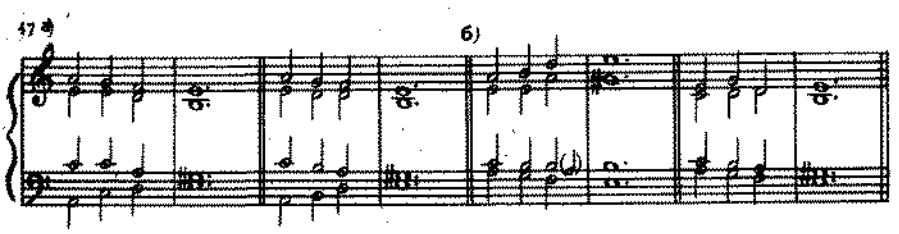
Нередко музыка, изложенная в миноре, повторяясь (почти при неизменной мелодии), звучит в параллельном мажоре:

Э. Григ. Песня Сольвейг



Все только что изложенные формы применения побочных аккордов мажора в системе параллельного минора могут иметь место в различных задачах. Однако ввиду весьма значительных трудностей, с которыми связаны эти формы, рекомендуется вначале обратиться к более доступным для практики следующим приемам.

1. **Гармонизация нисходящего верхнего тетрахорда** натуральной минорной гаммы в верхнем голосе или в басу:



Это будет так называемый фригийский оборот или фригийский каданс (в зависимости от положения в периоде).

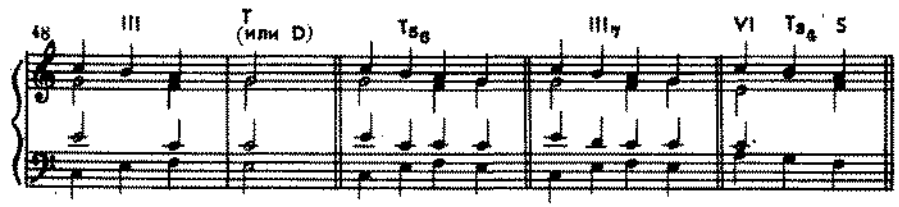
2. **Отклонения и модуляции в параллельный мажор** возникают в результате применения аккордов III, VII и VI ступеней натурального минора, так как эти аккорды не что иное, как T, D и S мажора. Обозначая их, возможно пользоваться штрихом около букв T^1, D^1 и S^1. При таких отклонениях и модуляциях система параллельного мажора может возникнуть полностью, со всеми ее аккордами.

Эти возможности ясно выражены в задачах 301 (с 6-го такта), 302, такты 5-й и 6-й (здесь возможна гармонизация и без отклонения). Случаи в таком роде имеются и в последующих задачах.

Система главных и побочных аккордов мажора и натурального минора часто применяется для гармонизации мелодий русского народно-песенного характера и подлинных народных песен. В связи с их ладовыми особенностями и своеобразием гармонического языка такие мелодии даются преимущественно в дальнейших разделах и почти все с приписанными басами — Римского-Корсакова, Лядова и Балакирева, из сборников которых эти песни заимствованы.

ТРЕЗВУЧИЕ III СТУПЕНИ МАЖОРА. СЕПТАККОРДЫ I, III, IV, VI СТУПЕНЕЙ

Трезвучие III ступени мажора используется, как и в миноре, для гармонизации нисходящего верхнего тетрахорда. Вместо трезвучия III ступени возможны также — T_7, T_{5_6}, T_{3_4} и III_7:



Для применения полной системы аккордов мажора и минора — трезвучий и септаккордов — в предлагаемых ниже задачах требуется тщательное изучение соответствующих тем «Учебника гармонии» бригады Московской государственной консерватории, а также добавлений из учебника гармонии Римского-Корсакова: «Соотношение всех трезвучий лада», «Соотношение всех септаккордов лада» и «Свободное употребление всех ступеней лада».

Кроме того, для всех учащихся-теоретиков и композиторов обязательны упражнения в гармонизации — письменно и на фортепиано — по цифрованным басам из задачника Аренского, № 644—675. Басы 644—655 (септаккорды в секвенциях) следует гармонизовать на фортепиано; 656—675 — письменно.

В нижеследующих задачах чаще всего понадобятся наиболее простые формы применения побочных септаккордов: 1) проходящие септимы от основных тонов трезвучий; 2) тональные секвенции.

Практическое усвоение всех аккордов лада — трезвучий и септаккордов — представляет сложную задачу, решение которой требует большой настойчивости и продуманной организации работы.

1. Наиболее яркие примеры при изучении художественных образцов следует выучивать наизусть, чтобы средства (элементы) живой музыкальной речи были усвоены вполне твердо.

2. Необходимо много упражняться в гармонизации цифрованных басов из задачника Аренского на фортепиано (номера указаны выше). Эти упражнения ценны тем, что благодаря им учащиеся получают ощущения и представления обо всех аккордах. Разумеется, учащиеся должны научиться называть и обозначать аккорды без затруднения.

3. Обязательными должны быть упражнения на фортепиано в тональных секвенциях. Мотивы для них могут быть взяты из произведений, задач или сочинены преподавателем.

После того как учащиеся смогут свободно ориентироваться в полной картине аккордов лада, можно обратиться к практическому изучению развития периода, включив некоторые новые и весьма важные понятия:

1. Должно быть описано и богато иллюстрировано изложение:

а) развертывание мелодии с самого начала, а также забота об ее ясности путем устранения не имеющих смысла, излишних движений сопутствующих голосов;

б) соответствие фона характеру мелодии;

в) ладово-гармоническая ясность;

г) стремление к связи движения сопутствующих голосов с основной мелодией и к стройной организации движения. В особенности тщательной должна быть выработка мелодической линии баса, средства для которой заключаются в проходящих и вспомогательных сочетаниях, септаккордах, их обращениях и весьма часто в проходящих септимах.

Примечание. Вполне своевременными явились бы попытки начинать период двумя-тремя голосами с последующим увеличением до четырех и даже более голосов (практикуя начало и от унисона).

2. Каденционные построения должны быть неизменно четкими и по возможности разнообразными. В произведениях русской классической музыки и западных композиторов необходимо особо отмечать каденционные построения, не нашедшие еще применения в практике, изучать, записывать их и иметь постоянно в виду.

3. Можно начать применение тональных секвенций как разработочных приемов:

а) во втором предложении — по образцу первого периода II части Четвертой симфонии Чайковского;

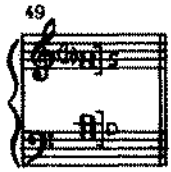
б) изредка и в первом предложении — по образцу романса Шумана «Я не сержусь».

В специальном курсе гармонии особое внимание должно быть обращено на сочинение периодов (на темы учащихся), причем должна быть повы-

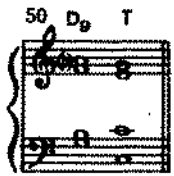
шена требовательность к выработке тем. Упражнения только в гармонизации для композиторов и теоретиков нельзя признать достаточными; более того — желательно, чтобы у них преобладали упражнения в сочинении.

ДОМИНАНТОВЫЙ НОНАККОРД (D_9)

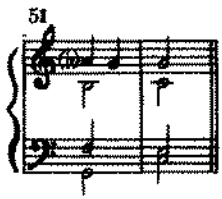
Доминантнонаккорд построен по терциям от V ступени гаммы и, так же как доминантсептаккорд, состоит из звуков двух трезвучий — полного доминантового и неполного субдоминантового:



В четырехголосии D_9 применяется почти всегда с пропущенной квинтой и очень редко с пропущенной септимой. D_9 разрешается в тоническое трезвучие на тех же основаниях, как D_7 и вводный септаккорд:

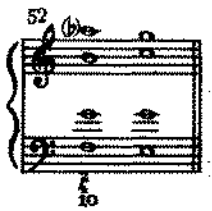


Перед разрешением в T D_9 может перейти в другой вид D:



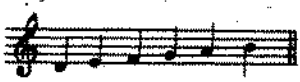
D_9 возможен в любом мелодическом положении (кроме основного тона) с точным соблюдением правила: нона нонаккорда всегда должна находиться над основным тоном и не ближе, чем на интервал коны от него.

D_9 возможен в обращениях, из которых практически имеет значение одно:



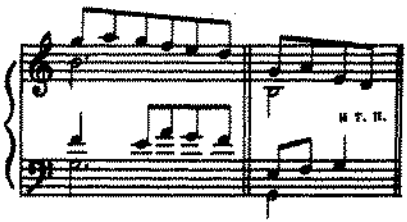
Полная доминантовая гармония состоит из аккордов: D-трезвучие и его обращения; D_7 и его обращения; вводный септаккорд (малый и уменьшенный) и его обращения; D-трезвучие и D_7 с секстой; вводный секстаккорд и D_9. Все эти аккорды вместе включают звуки звукоряда:

53 а)



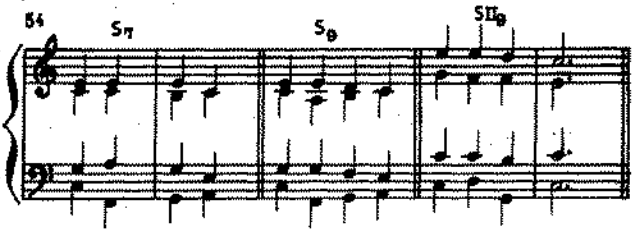
Следствием этого являются многочисленные возможности развития мелодии на фоне доминантовой гармонии:

53 б)



СУБДОМИНАНТОВЫЙ СЕПТАККОРД IV СТУПЕНИ И НОНАККОРДЫ IV И II СТУПЕНЕЙ

54



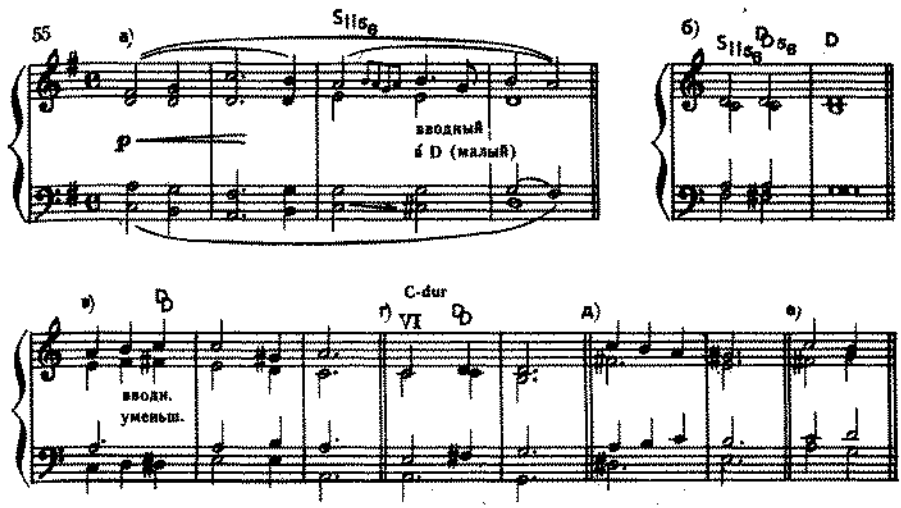
См.: Григ. Соната для ф-п., ч. II; Скрябин. Прелюдия ор. 11 E-dur

Возможности целесообразного применения этих нонаккордов при гармонизации весьма редки. Поэтому главное внимание следует обратить на использование их в развитии учащимися собственных тем.

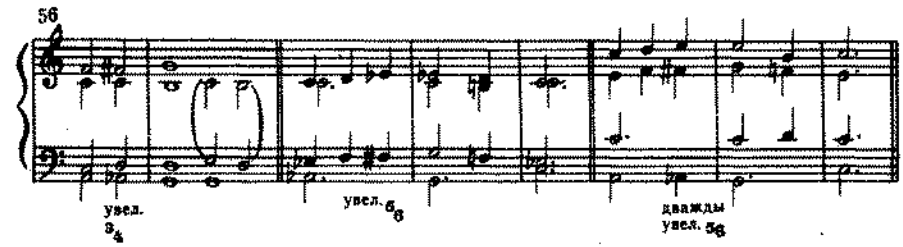
АККОРДЫ ГРУППЫ DD

АККОРДЫ DD В КАДЕНЦИИ

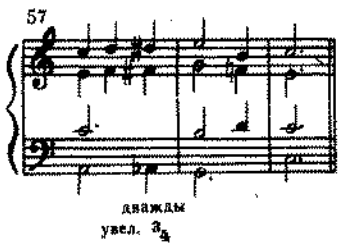
В классической каденции (полной и половинной) наиболее типичны такие сочетания DD, которые легко представить как результаты хроматического изменения субдоминанты, причем в басу почти всегда находится тон, соседний с основным тоном D:



Сочетания DD с VII♭ ступенью в гармоническом мажоре и с VI натуральной в миноре применяются почти всегда таким образом, чтобы тон VI ступени находился в басу. Эти сочетания известны как альтерированные и как аккорды с увеличенной секстой (задачи 360—362 и в дальнейших разделах):



Часто орфография вводного в D в мажоре определяется соответственно с направлением мелодического движения:

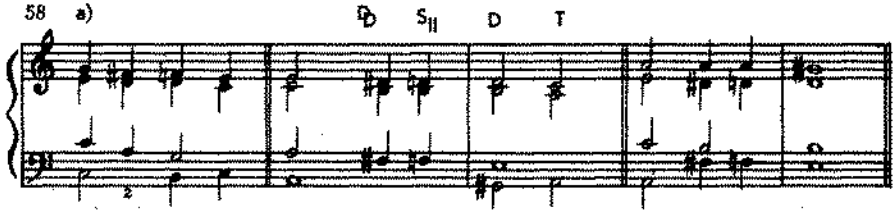


VII♭ в мажоре и VI натуральная в миноре в крайних голосах перед переходом к D ($К^{4}_{6}$), как правило, не должны повышаться.

АККОРДЫ DD ВНЕ КАДЕНЦИИ

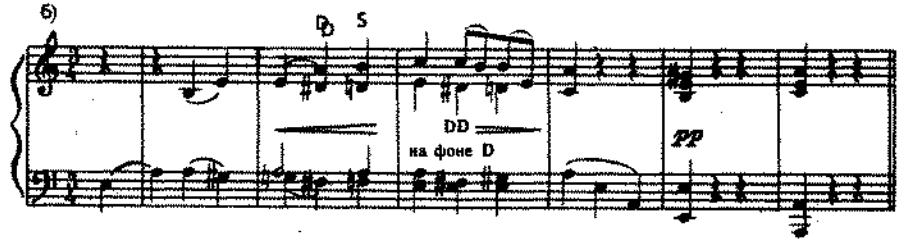
Применение аккордов DD вне каденций связано преимущественно с хроматическим голосоведением. Иногда, чаще при нисходящих мелодических движениях, сочетание DD может смениться субдоминантовым, это возможно и в серединах построений, и в каденциях:

58 а)



Э. Григ. Соната для скрипки с ф-п. E-dur, ч. II

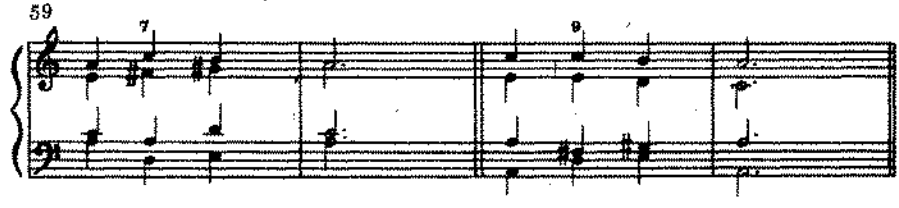
б)



Основной септаккорд и нонаккорд DD в каденциях могут употребляться в тех случаях, когда применение их не вызывает возражений с точки зрения стилистической. Ясное представление о них учащийся может получить, изучая музыку западноевропейских и русских авторов второй половины XIX и начала XX веков.

В миноре возможно иногда применение септаккорда и нонаккорда S с терцией мелодического минора. Относить ли их к S или к DD — для практических целей не существенно. Для сочетаний DD наиболее характерным является тон, вводный в D, который в сочетаниях, приводимых ниже, отсутствует:

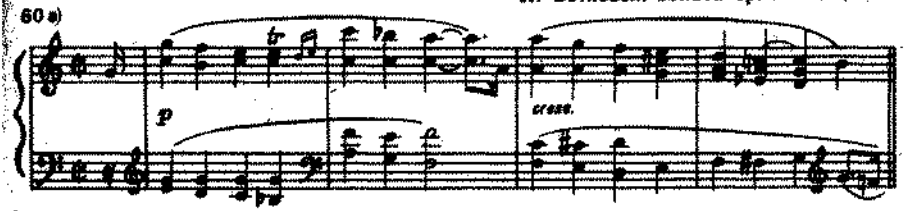
59



ОТКЛОНЕНИЯ И МОДУЛЯЦИИ В ТОНАЛЬНОСТИ 1-й СТЕПЕНИ РОДСТВА

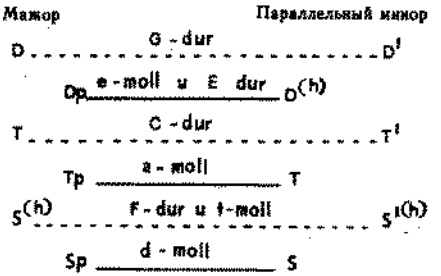
На основе мажорных и минорных трезвучий (входящих в данную тональную систему) могут возникать новые тональности, причем тонические трезвучия этих новых тональностей сохраняют значение аккордов, группирующихся вокруг главного тонического аккорда:

60 a)



В приведенном образце кроме главной тональности C-dur возникли еще F-dur и d-moll; их тонические аккорды мы рассматриваем как аккорды IV и II ступеней главного C-dur.

В данной главной тональности могут возникать новые тональности, возможные на основе мажорных и минорных трезвучий натурального и гармонического мажора, а также параллельного ему натурального и гармонического минора; таким образом, в системе C-dur—a-moll возможны:



Предлагаемая схема несколько расширяет круг тональностей 1-й степени родства тем, что в систему мажора включена тональность D параллельного гармонического минора (в C-dur — E-dur), а в систему минора — тональность гармонической S параллельного мажора (в a-moll—f-moll).

Это расширение является следствием воззрения на родство тональностей Римского-Корсакова и так же, как и оно, но с несколько большей полнотой, отображает новые яркие явления в художественной практике, сложившиеся на основе включения в мажорный лад гармонической D параллельного минора, а в минорный — гармонической S параллельного мажора. Иначе как понять минорное трезвучие на VI ступени в романсе Шуберта «Приют» или в прерванной каденции арии Руслана «О поле, поле» из оперы Глинки «Руслан и Людмила»?

В последней мы встречаем пример того, что в мажорной тональности минорная S стоит рядом с D параллельного минора. Но особенно многообразно развернулись гармонические явления на указанной выше основе в музыке самого Римского-Корсакова, Скрябина, Вагнера и многих других композиторов.

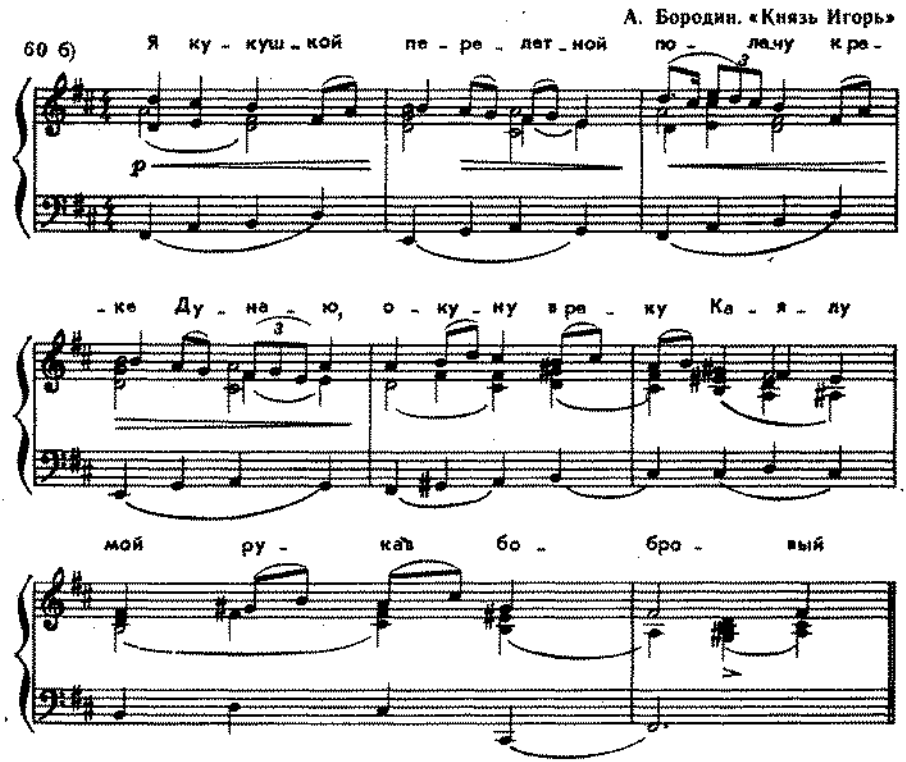
Понимание взаимосвязи явлений в гармонии будет тем совершеннее, чем яснее определятся их места в системе главной тональности и чем проще будет представлено их отношение к главной T. Этими соображениями руководствовался автор сборника и в дальнейшем.

Модуляции существенно различаются в связи со следующими моментами:

1. Новая тональность появляется в окончании построения и завершает его. В этом случае новая тональность будет иметь заключающую построение (предложение или период) каденцию. Такие явления будут обозначаться как модуляции.

2. Новая тональность появляется до каденции (в изложении или развитии) и сменяется главной тональностью или другой — новой. Эти случаи будут обозначаться как отклонения[4].

Таким образом, определение модуляции при решении задач связано с выяснением, в какой тональности оканчивается построение. Отсюда не следует, что начало модуляции всегда совпадает с началом каденции, часто тональность, в которой заканчивается построение, появляется до начала каденции:



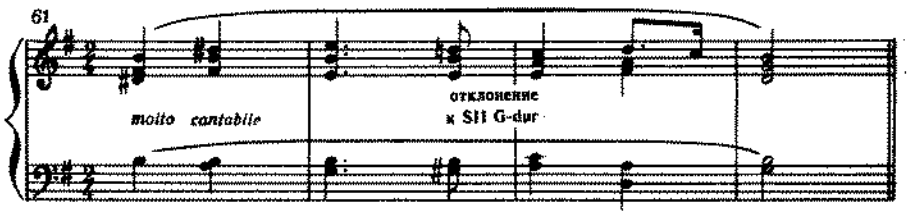
Новые гармонические средства заключаются преимущественно в отклонениях, и овладение ими представляет особенно большую и сложную задачу, решение которой весьма зависит от понимания смысла отклонений,

[4] Наименования модуляция (в случае окончания построения в новой тональности) и отклонение (для новой тональности, появляющейся в середине) вполне соответствуют переходу и отклонению по Римскому-Корсакову (Практический учебник гармонии, отд. III, § 56). Но эти обозначения не зависят от продолжительности или краткости новой тональности, а определяются ее положением.

— с какой целью они делаются; соответственно этому отклонения можно представить в следующих видах.

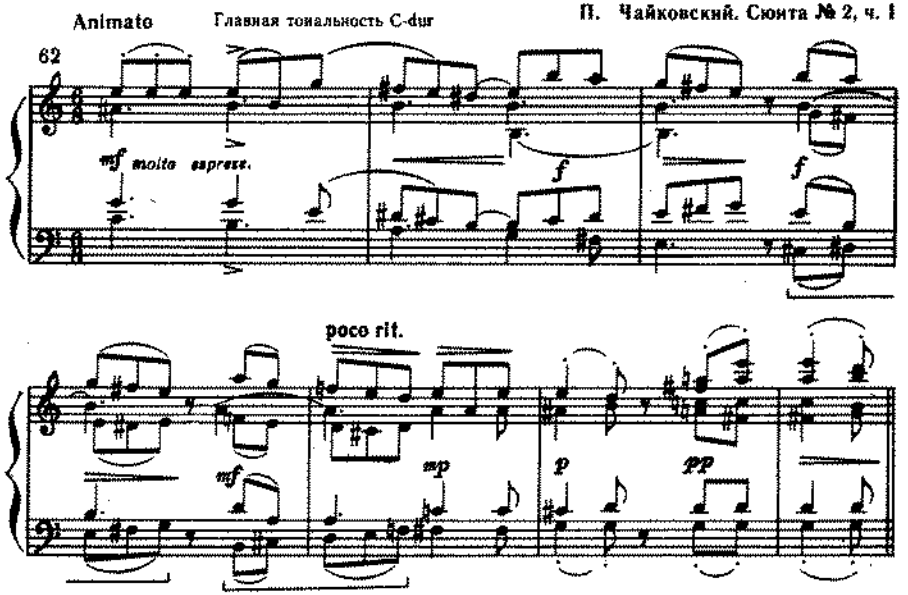
Первый вид. Отклонения в одну или несколько тональностей, тонические трезвучия которых являются субдоминантами тональности, заключающей построение:

Л. Бетховен. Концерт № 4 для ф-п. с орк.



Второй вид. Отклонения в несколько следующих одна за другой тональностей (чаще в 2—3) с разработочной целью, то есть для проведения в разных тональностях какого-то мелодического звена; в результате образуются модулирующие секвенции:

П. Чайковский. Сюита № 2, ч. I



Третий вид. Гармоническое варьирование. Мелодия (иногда отдельное звено мелодии) при повторном появлении гармонизована иначе, чем в первом изложении.

Яркие случаи варьирования встречаются весьма часто; рекомендуем разобрать следующие:

1. Увертюра к опере Бородина «Князь Игорь». Тема князя Игоря в B-dur — сначала у валторны, а затем у 1-х и 2-х скрипок (в октаву).

2. Римский-Корсаков. «Шехеразада», ч. II — обратить внимание на варьирование в репризе.

3. Шуман. Альбом для юношества, № 21 (* * * в C-dur) — обратить внимание на варьирование первого двутакта.

4. Григ. «Heimweh», op. 57.

Рекомендуем изучить варьирование в свадебном хоре «Как по мостикам по калиновым» из II действия оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова.

Четвертый вид. Гармонизация с применением всех приемов и средств (в том числе и отклонений). Этот вид находится в связи с мелодическими (преимущественно плавными) образованиями в голосах фона и особенно часто баса.

Примеры этого можно увидеть повсюду. Однако в одних случаях все явления гармонии кажутся легко понимаемыми без привлечения для разъяснения их мелодических движений голосов фона. В других же (и весьма нередко) гармония сама по себе может оказаться совсем непонятной, и гармонический анализ становится невозможным, если не обратиться к выяснению мелодических движений голосов, сопутствующих основной мелодии.

Разумеется, ясность гармонии не должна служить поводом для полного невнимания к голосоведению (в отношении мелодического содержания голосов), тем более что многие из пройденных средств и приемов гармонии самым очевидным образом произошли на основе мелодического голосоведения. К сожалению, в классах гармонии пример из сонаты Бетховена ор. 14 № 2 (№ 10), ч. II, анализируют только в гармоническом отношении, без внимания к исключительно стройной организации движения голосов и ряду чисто полифонических приемов, например, вертикальной перестановке голосов в середине (девятый, десятый и одиннадцатый такты, первоначальное в третьем такте, а вернее — даже в первом такте).

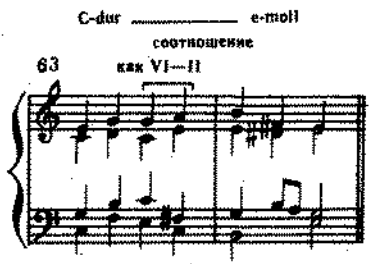
Часто явления гармонии связаны с голосоведением настолько, что без выяснения последнего оказываются или недостаточно ясными или даже и совсем непонятными.

Таковы, например, тема баллады Грига g-moll ор. 24, романс Чайковского «Скажи, о чем в тени ветвей», побочная партия финала концерта для фортепиано с оркестром Скрябина и многие другие.

Ноктюрн Грига C-dur ор. 54 представляет значительный интерес еще и тем, что в нем имеет место basso ostinato.

Последний аккорд предыдущей тональности и первый аккорд новой называются смежными аккордами. Во время отклонения или модуляции соотношения между ними (смежными аккордами) и голосоведение при их соединении должны быть ясными. Соотношения смежных аккордов могут быть:

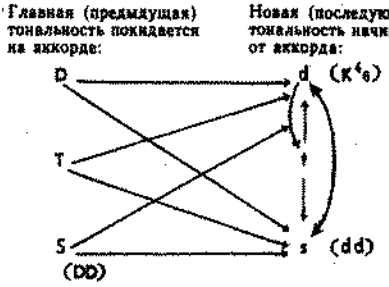
1. Простыми, то есть такими, какие существуют между аккордами в пределах одной тональности (подробно изучавшиеся выше):



2. Сложными, когда смежные аккорды принадлежат разным тональностям. См. примеры 65 и 67; в них предыдущая тональность заканчивается ее D, а новая начинается от своей S.

Чем сложнее соотношение между смежными аккордами, тем более тщательным должно быть развитие голосоведения. Для начинающих обязательна строгая плавность движения голосов, а при наличии общего звука — удержание его в одном голосе.

Соотношение смежных аккордов возникает следующим образом: главная (или предшествующая) тональность покидается на любом из аккордов — T (VI ст.), группы D, S или DD; новая же тональность начинается аккордом D или S (DD). Эти рассуждения можно представить схемой:



Из схемы очевидны два главных способа модуляции или отклонения:

1. T . . . . . .s (dd) — каденция
(главная тональность) (новая тональность)
2. T . . . . . .d — t и каденция
(главная тональность) (новая тональность)

Примеры этих способов многочисленны, см., например: Бетховен. Соната ор. 14, № 2, ч. II, второе предложение — модуляция из C-dur в G-dur (2-й способ); соната ор. 28, ч. II, второе предложение — модуляция из F-dur в a-moll (1-й способ).

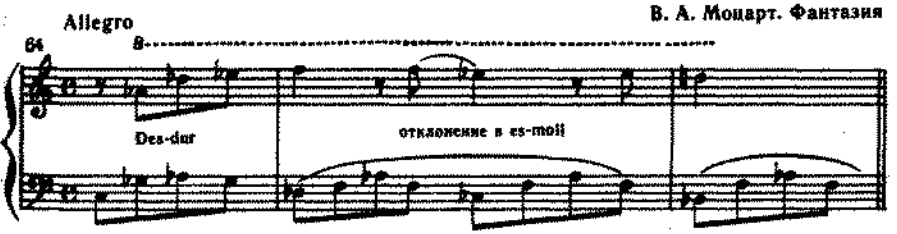
Новая тональность может быть начата ее T, но обычно это происходит в случаях:

1) когда в новой тональности начинается новое построение: фраза, предложение или период, а также звено модулирующей секвенции, если оно начинается тоникой;

2) когда тоника новой тональности появляется в прерванном обороте предыдущей тональности.

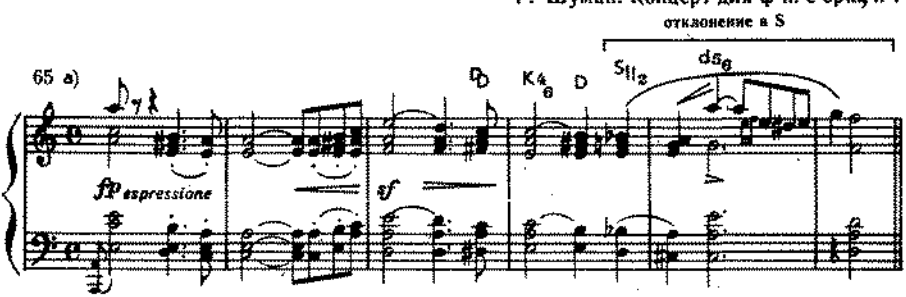
Характерно, что в музыке классической (до Бетховена включительно) в отклонениях субдоминанта новой тональности встречается весьма редко. Отклонения ограничиваются обычно аккордами d и t. Примеры вроде приведенного ниже отрывка Моцарта редки:

В. А. Моцарт. Фантазия

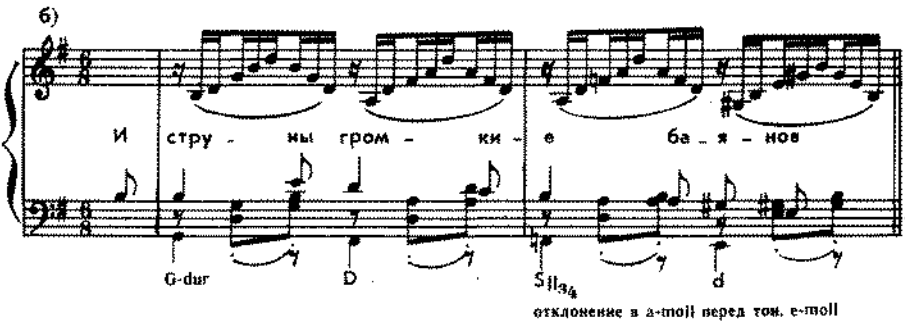


В музыке послебетховенского периода субдоминанта в отклонениях встречается чаще:

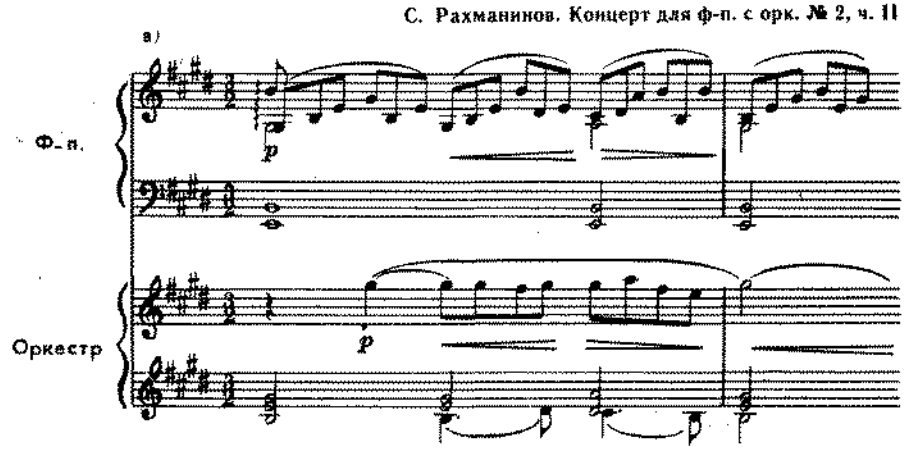
Р. Шуман. Концерт для ф-п. с орк., ч. I

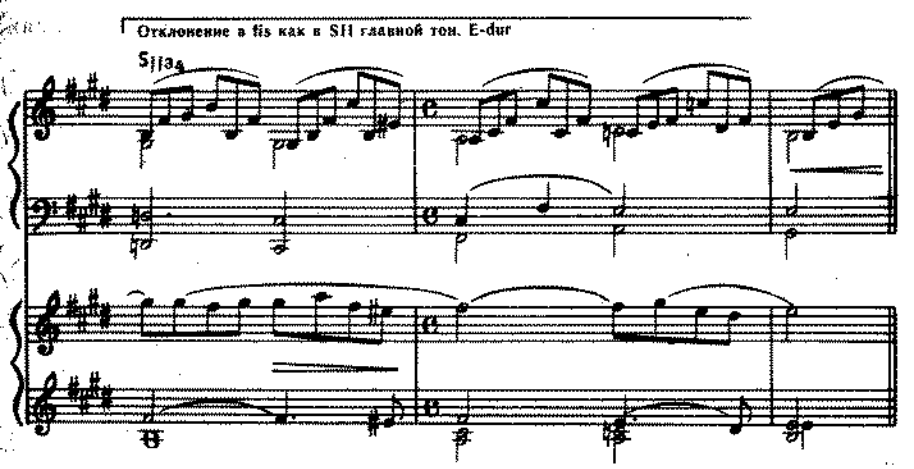


М. Глинка. «Руслан и Людмила»,



С. Рахманинов. Концерт для ф-п. с орк. № 2, ч. II





В периодах, а дальше и в двухчастных формах, сочиняемых на собственные темы, и в периодах, выполняемых на фортепиано, учащиеся должны научиться вырабатывать планы модуляций и отклонений.

Приводим несколько примеров планов.

1. Главная тональность E-dur, период заканчивается в главной тональности.

В 1-м предложении пока не следует искать возможности отклонений, а использовать аккордовые ресурсы главной тональности.

Во 2-м предложении начало может быть, как говорилось выше, повторением начала 1-го предложения, но не только в главной тональности, а и в любой из ближайших. Наиболее простыми из них будут: 1) параллельная; 2) тональность S натур. и SII в мажоре и S в миноре; 3) тональность D и в мажоре —Dp. План отклонений во 2-м предложении (имея в виду отклонения первого вида) должен быть построен так, чтобы перед каденцией, заключающей период, появилась одна из тональностей S; в E-dur это будут A-dur и fis-moll. Последование тональностей должно соответствовать последованию аккордов (IV—II, а не наоборот).

Таким образом, возможные (из простейших) планы отклонения во 2-м предложении будут:

а) E — A — fis — E
б) E — cis — A — E
в) E — cis — fis — E
г) cis — A — fis — E

2. Главная тональность d-moll, период заканчивается в F-dur.

Во 2-м предложении возможны отклонения: d — B — g — F.

Второй вид отклонений может точно совпадать в отношении плана с первым. На основе избранного плана возможно осуществление разработочных моментов посредством модулирующей секвенции.

Весьма часто для модулирующей секвенции пользуются интервалом секунды между ее звеньями. С этой целью план может быть построен:

1) d-moll — C-dur — B-dur — F-dur

1-е звено 2-е звено

секвенция

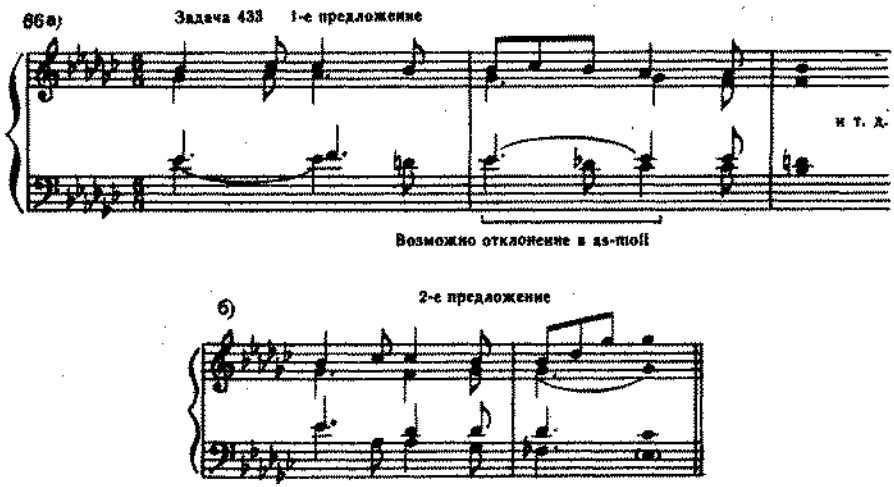
2) d-moll — a-moll — g-moll — F-dur

(2-е предложение или середина двухчастной формы; главная тональность d-moll).

Гармоническое варьирование является одним из сильнейших средств художественного письма. Для овладения им необходимо:

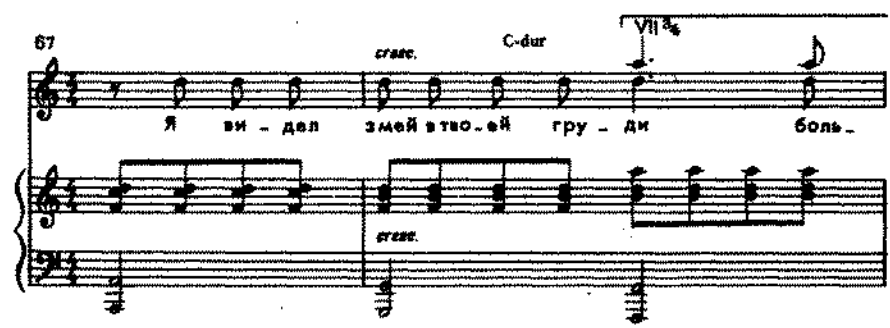
1. Изучать применение гармонического варьирования в произведениях.
2. Постоянно иметь в виду возможность применения гармонического варьирования (никогда не забывая о ней).

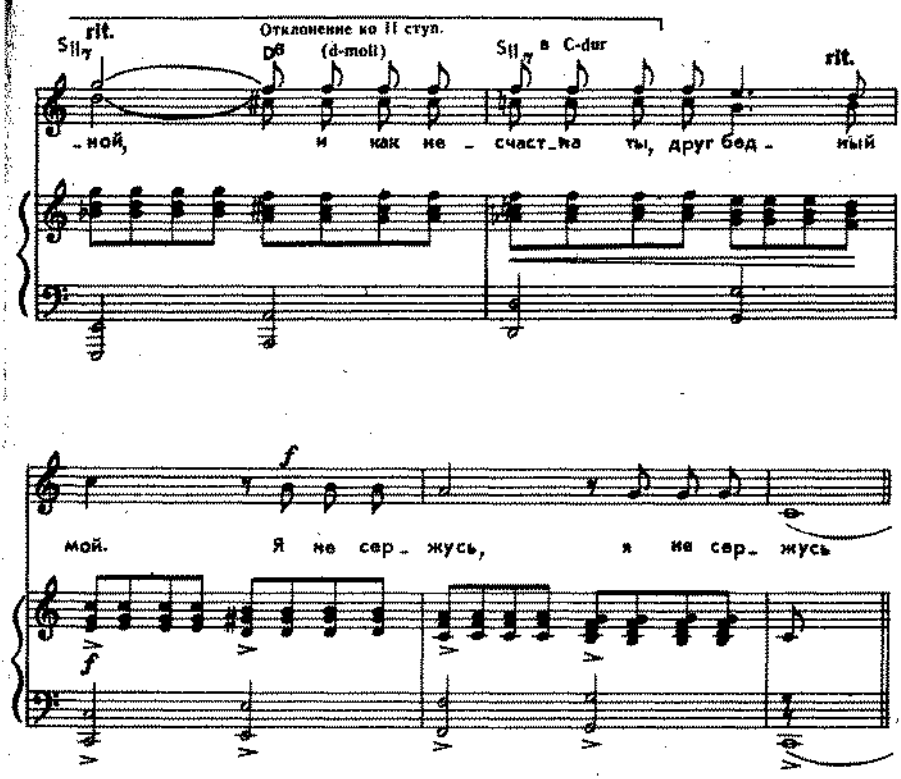
Небольшое варьирование возможно, например, в задаче 433:



Необходимо обратить внимание на то, что в музыке XIX века часто при отклонениях, например, в тональность II ступени мажора, за доминантой к ней, II ступень появляется в любом из своих видов:

Р. Шуман. «Я не сержусь» Op. 48 № 7





НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ

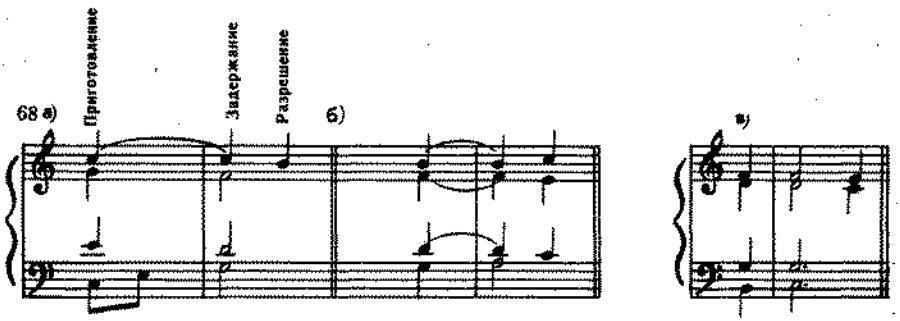
НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ НА СИЛЬНЫХ ДОЛЯХ:

а) задержания приготовленные,
б) задержания неприготовленные,
в) вспомогательные на сильных долях на основе плавного движения

Важнейшими из неаккордовых звуков на сильных долях являются задержания, то есть запаздывания одного или нескольких голосов при переходе от звуков данного аккорда к звукам следующего аккорда.

Виды задержаний:

а) Приготовленные задержания. Сущность их заключается в том, что при переходе в новый аккорд один или несколько голосов задерживаются (запаздывают) на аккордовых звуках предшествовавшего аккорда:



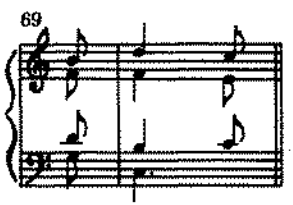
Приготовленные задержания состоят, как обозначено в нотном примере, из трех моментов:

1) приготовления;
2) задержания;
3) разрешения.

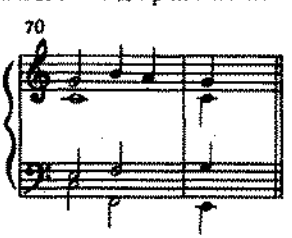
Приготовление может быть связано с задержанием, как в примере 68 *а* и *б*. В то же время приготовление и задержание могут воспроизводиться и раздельно (68 *в*).

Когда приготовление связано с задержанием, то приготовление не должно быть короче задержания (будучи равным задержанию или даже больше его в 2—3 раза). Если же приготовление и задержание воспроизводятся раздельно, указанное правило отпадает.

К случаям с раздельно воспроизводимыми приготовлением и задержанием близки примеры, в которых приготовление и задержание существуют в разных голосах:



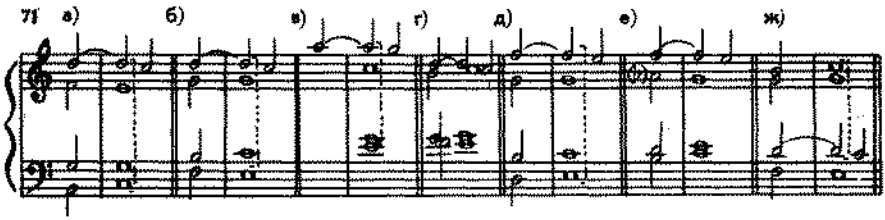
б) Неприготовленные задержания:



Приготовленные и неприготовленные задержания могут быть нисходящими и восходящими. Необходимо заметить, что на основании простого слухового ощущения задержаний, воспроизводимых вне музыкального текста, мы склонны представлять их все нисходящими, за исключением задержания вводного тона при последовании D — T или хроматически измененного, повышенного звука.

В музыке ощущение задержания восходящим может происходить и в связи с восходящим направлением мелодии.

В технике применения неаккордовых тонов в условиях, когда голоса по тембру однородны, важно ясно понимать соотношения между неаккордовым тоном и часто появляющимся в другом голосе мешающим тоном (представляющим удвоение тона разрешения). Различия в соотношениях между ними достаточно ясно выступают в приводимых ниже примерах:



В простейших условиях влияние мешающего тона зависит:

1) от того, какой аккордовый тон оказывается мешающим — основной тон, квинта или терция;

2) от положения мешающего тона по отношению к неаккордовому: находится ли мешающий тон выше или ниже неаккордового, в басу или среднем голосе.

Мешающий тон совсем не оказывает влияния на неаккордовый, если он (мешающий тон) является основным тоном или квинтой аккорда и расположен в басу не ближе, чем на октаву вниз от тона разрешения (71*а*).

Мешающий тон — основной или квинта в среднем голосе в секстаккордах (при неаккордовом в верхнем) — ясно заметен. Устранить его или оставить можно в соответствии с характером всего упражнения.

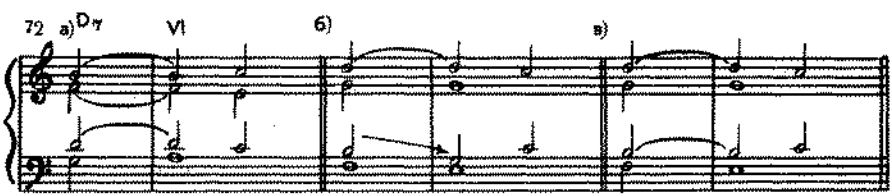
При прозрачном трех-, четырехголосии мешающий тон в среднем голосе чаще всего оказывается нежелательным (71 *б*, *в*).

Мешающий тон — терция в басу при неаккордовом в верхнем голосе (71 *д*) — возможен, если основательно мотивировано удвоение терции в секстаккорде.

Мешающий тон — терция в среднем голосе — возможен на тех же основаниях, как и в басу; но вначале от применения его надо воздержаться.

Мешающий тон недопустим: 1) если он выше неаккордового; 2) если он совпадает в унисон с предстоящим тоном разрешения (71 *г*).

Способы устранения нежелательного мешающего тона:



НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ НА СЛАБЫХ ДОЛЯХ:

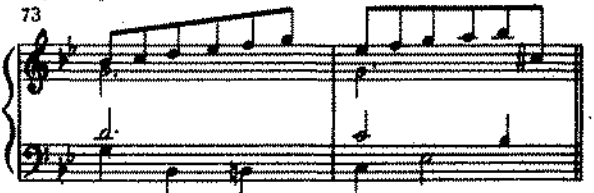
а) проходящие, б) вспомогательные, в) предъем

Неаккордовые звуки на слабых долях не требуют специальных технических правил, как неаккордовые на сильных долях. Затруднения у учащихся возникают обычно в следующих отношениях: 1) часто трудно определить, который из тонов аккордовый, а который неаккордовый; 2) при стремительном восходящем или нисходящем движении мелодии нелегко найти хорошее и целесообразное расположение средних голосов и поддерживать его без лишних, затемняющих мелодию, движений этих голосов.

Гармонизации должен предшествовать тщательный синтаксический анализ и предположительная наметка заключений фраз и предложений. Затем учащийся должен настойчиво вырабатывать представление о звучании многоголосия по заданной мелодии, а не довольствоваться возможностями, более или менее легко определяющимися на основе логики гармонического движения.

Умение располагать целесообразно голоса — один из важнейших, а вместе с тем и трудных моментов в технике голосоведения. Голоса занимают определенные позиции для движения и, следовательно, всегда необходимо это движение предвидеть. На небольших участках мелодия иногда должна удалиться от второго голоса больше чем на октаву: такой случай встречается, например, в задаче 482:

73



Нетрудно установить, что во втором такте примера альт не должен подниматься выше *соль*.

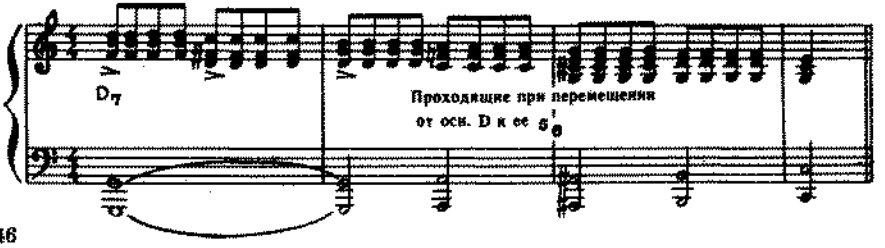
Хроматические проходящие звуки нередко оказываются повышенными или пониженными квинтами в аккордах D. Специальное применение этих звуков имеется в виду в дальнейшем, однако не следует проходить мимо них и в данном разделе. В задачах встречаются иногда случаи задержания хроматических проходящих.

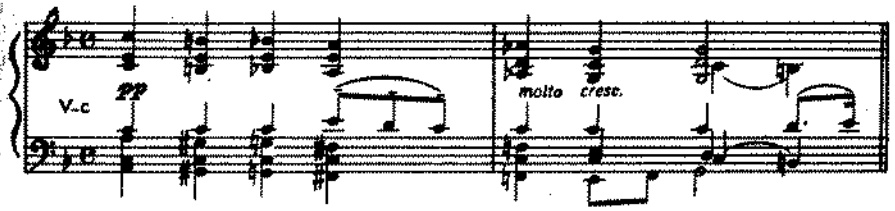
Проходящие и вспомогательные сочетания, диатонические и хроматические являются важным приемом в художественной практике.

Применение их предполагается главным образом после начала изучения модуляций и отклонений в отдаленные тональности (но оно изредка возможно и в этом разделе):

Р. Шуман. «Я не сержусь»

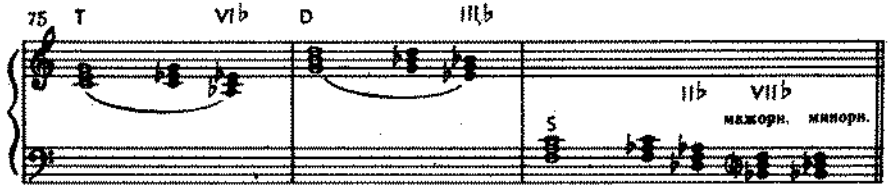
74 а)





МОДУЛЯЦИИ И ОТКЛОНЕНИЯ В ТОНАЛЬНОСТИ 2-й СТЕПЕНИ РОДСТВА

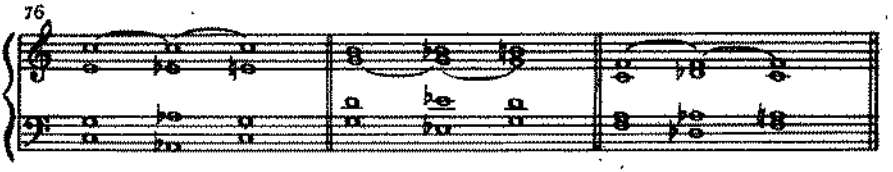
1. Дальнейшее расширение тональной системы происходит в первую очередь за счет возникновения в ней таких тональностей, тонические трезвучия которых содержат основные тоны трезвучий T, D и S главной мажорной тональности:



Из схемы очевидны системы параллельных: As — f; Es — c; Des — b; B — g.

Это и будет группа тональностей, находящихся во 2-й степени родства с данной главной системой C — a или a — C.

Главные стержни тональной системы — основные тоны T, D и S, — будучи здесь общими звуками, обусловливают значительную гармоническую связь тонических аккордов новых тональностей с тоникой главной тональности. В этом легко убедиться посредством простого сопоставления аккордов T, D и S с аккордами VI♭, III♭ и II♭ на фортепиано: наряду со значительным контрастом между созвучиями главной тональности и новыми отчетливо слышится их гармоническая связь на основе общих тонов — главных стержней тональной системы:



Кроме гармонической, в данном примере очевидна и мелодическая связь соединений. Существенное значение имеют также новые соотношения между аккордами и тональностями.

2. Для характеристики основных, простейших приемов всю группу новых тональностей разделим на две части:

Мажорные тональности на VI♭, III♭, II♭ и VII♭.

Минорные » » I, V, IV и VII♭.

Рассмотрим прежде трезвучия VI♭, III♭, II♭ и VII♭ мажора как аккорды в системе главной тональности.

Трезвучие VI♭ применяется так же, как и трезвучие VI натуральной ступени:

1) В прерванном обороте или в прерванной каденции.

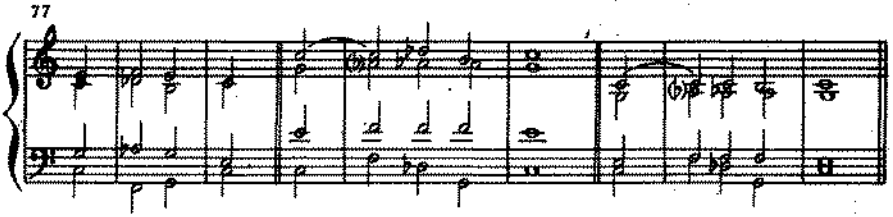
2) В качестве аккорда, сменяющего T.

3) Последование VI♭ — T может применяться как плагальный оборот или плагальная каденция.

Выводы о применении *трезвучия III♭* пока нельзя сделать с такой же определенностью. Поэтому рекомендуется внимательно отнестись к примерам употребления его в художественной практике: Григ. «В горах Норвегии»; Римский-Корсаков. «Садко» (лебеди).

Обращаем внимание на терцовое соотношение III♭ — D в романсе Грига «Монте Пинчио» (вступление).

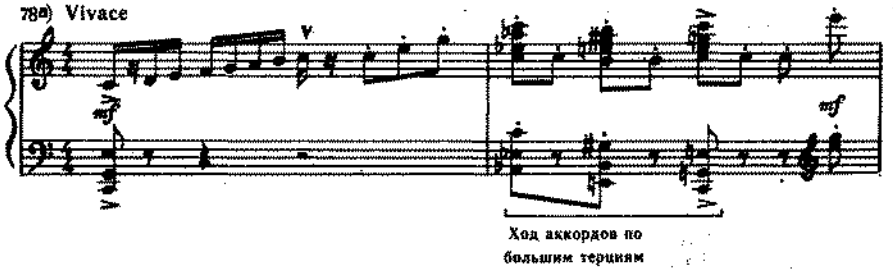
Трезвучие II♭ представляет SII♭ и применяется особенно часто в виде секстаккорда с удвоенной терцией (или как S с малой секстой). Однако вполне возможно и основное трезвучие II♭. Значительно реже применяется большой септаккорд SII♭ и его обращения:

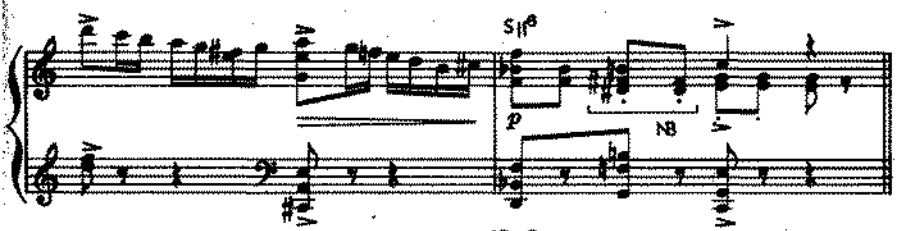


Мажорное трезвучие на VII♭. В мажоре оно является, очевидно, субдоминантовым по отношению к S (SS). В параллельном миноре это трезвучие представляет II♭, применяемую весьма давно и часто в тех же видах, как и SII♭ в мажоре (S с малой секстой, трезвучие и большой септаккорд).

Особый интерес представляет VII♭ в виде секстаккорда, появляющегося в мажоре вместо основного трезвучия II ступени, то есть как SII с малой секстой:

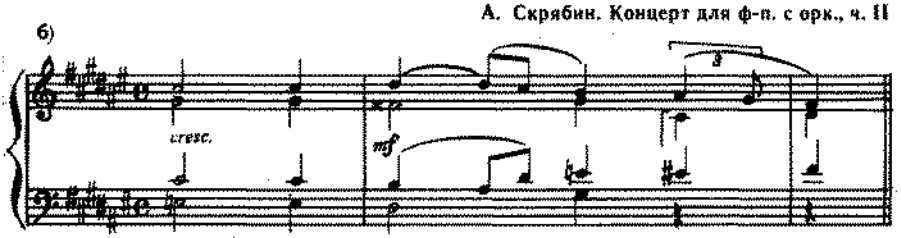
С. Прокофьев. «Ромео и Джульетта», «Джульетта-девочка»





№. Два голоса движутся от альтерированных (повышенных) звуков к терции и к квинте Т.

А. Скрябин. Концерт для ф-п. с орк., ч. II



Необходимо иметь в виду еще следующие возможности:

Аккорд VI♭ при отклонениях и модуляциях в тональность D может служить SII♭ в отношении последней (см. дальше пример из прелюдии C-dur ор. 35 Скрябина).

Аккорд III♭ при отклонениях в тональность SII (во II ст.) является по отношению к ней SII♭.

3. Всем только что сказанным в значительной мере определяются и возможности отклонений в тональности VI♭, III♭, II♭ и VII♭, которые происходят на основаниях, уже изложенных выше, при описании отклонений в тональности I-й степени родства.

Для иллюстрации приводится несколько планов отклонений.

А. Главная тональность C-dur; во 2-м предложении происходит модуляция в G-dur (тональность D). Здесь, то есть перед модуляцией, возможны следующие отклонения:

а) в a-moll, тоническое трезвучие которого представляет SII в G-dur (C—a—G);

б) в As-dur, тоническое трезвучие которого представляет SII♭ в G-dur (C—As—G);

в) отклонения осуществляются так, чтобы образовалась модулирующая секвенция; поэтому перед отклонением в As-dur звено секвенции излагается в B-dur, в результате чего получается секвенция, нисходящая по большим секундам: C—B—As и затем модуляция в G-dur.

1-е 2-е
звено звено
секвенция

Этот план применим и без секвенции (или при неточной секвенции). Во всех этих случаях также возможен иной план, например: C—Es—As—G; C—Es—G.

Б. Главная тональность a-moll; во 2-м предложении происходит модуляция в C-dur. Заметим, что все новые аккорды и тональности (за исклю-

чением VII♭ мажора) естественно появляются в параллельном миноре при условии, что им предшествует, по крайней мере, один из главных аккордов параллельного мажора (см. ниже «Принципы техники»).

При модуляции из a-moll в C-dur возможны отклонения:

а) a — F — d — C
отклонения

б) a — F — Des — C.
отклонения

В. Главная тональность C-dur; во 2-м предложении происходит модуляция в a-moll.

План:

а) C — F — d — a
б) C — B — a
в) C — d — B — a.

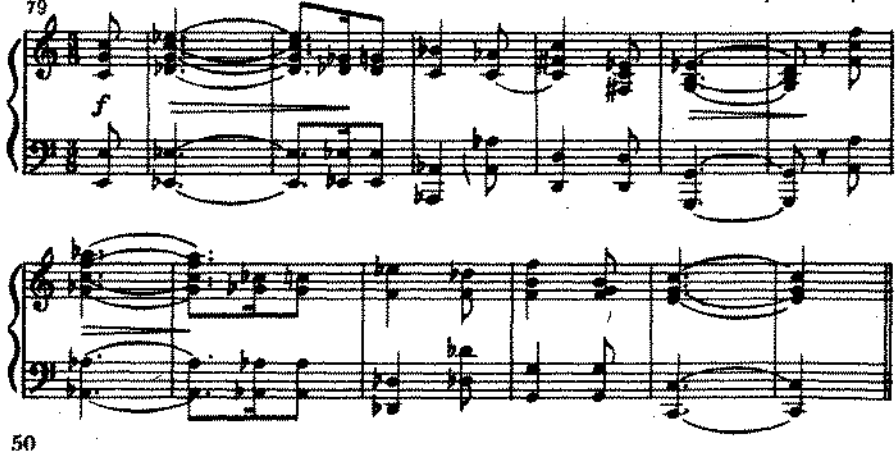
Желательный аккорд может часто и ярко появиться в прерванном обороте. Например: осуществляя модуляцию из a-moll в F-dur по плану a — d — B — F, возможно доминантсептаккорд B-dur разрешить в трезвучие VI♭ этой тональности (в мажорное трезвучие Ges), а затем воспользоваться этим трезвучием как II♭ в F-dur и начать от него каденцию в F-dur.

На практике, однако, может нередко получиться, что оборот D_7—VI♭ в B-dur окажется слишком внезапным и искусственным. В таком случае в тональности B-dur сначала возможно применить прерванный оборот D_7—VI натуральная, а затем повторить фразу, но уже с оборотом D_7—VI♭ (как гармоническое варьирование), после чего начать каденцию в F-dur.

Изучение аккордов и тональностей VI♭, III♭ и II♭ в художественной практике показывает, что они образуют в главной тональности вторую параллельную систему; это вполне очевидно из их описания, сделанного выше.

Нижеследующий отрывок представляет случай, когда натуральных аккордов II, VI и III ступеней нет совсем, а вместо них видим аккорды 2-й параллельной системы:

А. Скрябин. ор. 35



Техническая сторона употребления аккордов II♭, III♭, VI♭ и VII♭ (среди прочих аккордов главной тональности) заключается в связности и чистоте голосоведения. Связность достигается применением гармонического соединения аккордов (с удержанием общего звука в одном голосе) и плавностью движения голосов, а чистота — вниманием к хроматизмам и недопущением перечений. Все это в изобилии представлено во многих произведениях русских и западных авторов XIX и XX столетий, а также в приведенных примерах.

Техника отклонений и модуляций в тональности II♭, III♭ и VI♭ требует выполнения тех же условий. Главные способы следующие:

А. Доминанте новой тональности (из тональностей, указанных выше) предшествует один из главных аккордов мажора (T, D или S), имеющий с нею общий звук. Это правило не зависит от того, будет ли главной тональностью мажорная или минорная. Если главной является минорная тональность, доминанте новой тональности должен предшествовать один из главных аккордов параллельного мажора.

Таким образом, смежные аккорды всегда будут: первый — одним из главных аккордов мажора, а второй — доминантой новой тональности.

Для Бетховена, в особенности, характерен прием, прекрасные качества которого привлекли к нему внимание многих последующих композиторов. Он заключается в том, что мажорный аккорд (один из главных мажора) перед переходом в доминанту новой тональности хроматически изменяется в минорный; в результате этого у смежных аккордов образуется два общих звука:

80

См.: Бетховен. Соната № 14, ч. I, отклонение в C-dur (в начале части).

Прием этот используется часто и может иметь место в некоторых из вышеприведенных планов. Например, в плане C—B—As—G мажорные трезвучия на C и на B перед отклонением в As-dur можно изменить в минорные. Обозначать это будем: C (c) — B (b) — As — G.

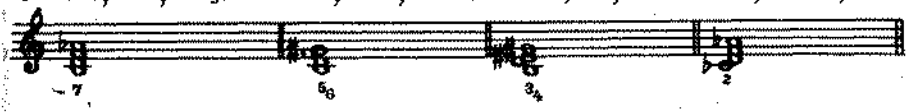
Б. Энгармонизм. В задачах данного сборника имеется в виду:

1) Энгармонизм вводного уменьшенного септаккорда;

2) Энгармонизм доминантсептаккорда.

Переименовывая звуки уменьшенного септаккорда, получаем:

81 C-c; F-f; G-g. A-a; D-d; E-e. Fis-fis; H-h; Cis-cis. Es-es; As-as; B-b

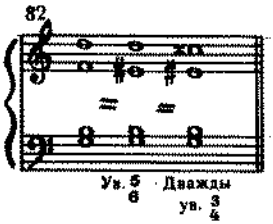


Очевидно, что в результате каждого переименования аккорд получает новое направление, уже в другую тональность, хотя по звучанию остается неизменным.

Вводный уменьшенный септаккорд, применяемый в значении D, может быть направлен в T, D (то есть как DD) и в какой угодно аккорд S новой тональности, вследствие чего возможности применения его в отклонениях и в модуляциях совершенно безграничны.

Однако наиболее типично употребление вводного уменьшенного септаккорда в отклонениях как D (с направлением к тонике отклонения), а в модуляциях — и к новой D, то есть в качестве DD, которой начинается каденция в новой тональности.

Такое же переименование звуков возможно и в D7:



В этом случае будут уже знакомые аккорды с увеличенной секстой.

Яркость модуляции, начинающейся одним из аккордов с увеличенной секстой, должна сочетаться с высокой связностью, особенно когда модуляция происходит в отдаленную тональность. Общие тоны, выдерживаемые в голосах, имеют здесь исключительно большое значение.

Энгармоническая модуляция в окончании периода должна быть предусмотрена уже в самом построении плана отклонений. Например:

Главная тональность F-dur; период оканчивается в A-dur.

Возможные планы:

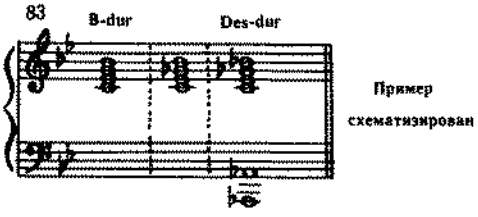
1) F(f) — Es (es) — Des и затем внезапная энгармоническая модуляция в A-dur;

2) F — B(b) — As и энгармоническая модуляция в A-dur.

Яркость энгармонической модуляции зависит от соотношения тонического аккорда тональности отклонения (предшествующей энгармонической модуляции) с аккордом, посредством которого эта модуляция осуществляется.

В. Общий аккорд. Субдоминанта гармонического мажора может служить общим аккордом при модуляциях и отклонениях в любую из указанных выше тональностей — II♭, III♭ и VI♭.

Обращаем внимание на модуляцию через септаккорд II ступени мажора, используемый в качестве общего при модуляции в III♭ во II действии «Тристана и Изольды» Вагнера:



Модуляции в тональности 2-й степени родства

Примеры модуляций в тональности 2-й степени родства в музыкальной литературе весьма редки. У Бетховена мы видим модуляцию и окончание 1-го периода в тональности III♭ в «Песне Миньоны», где главная тональность A-dur, а модуляция произошла в C-dur. Характерно, что в «Песне Миньоны» Шуберта также есть модуляция в III♭ в 1-м периоде (из F-dur в As-dur). Способы модуляции у Бетховена и Шуберта существенно различны. Предлагаем учащимся выполнить анализ этих сочинений и сравнить модуляционные приемы. После всего изложенного такая задача не должна представлять трудностей.

Предлагается сделать анализ модуляционных приемов в произведениях:

1. Бетховен. Соната ор. 27 № 2, ч. I. По окончании 1-го построения (в 9-м такте) в E-dur отклонение в C-dur.
2. Чайковский. Романс «Мы сидели с тобой». Отклонение в VI♭ и возврат в главную (4-й, 5-й и 6-й такты).
3. Римский-Корсаков. Опера «Сказание о невидимом граде Китеже» — многочисленные энгармонические модуляции в I действии.
4. Григ. Соната для скрипки с фортепиано c-moll (№ 3), ч. II. Применение аккордов в 1-й части и энгармонические модуляции в репризе.
5. Лист. Концертный этюд Des-dur. Приемы модуляций из Des-dur в A-dur, а затем из A-dur в F-dur, перед которым появляется f-moll.

Ниже предлагается несколько образцов планов при модуляциях в тональности 2-й степени родства.

Дана модуляция из тональности C-dur в Es-dur.

Планы:

C — f — Es
C — As — Es
C — As — f — Es

Модуляция из C-dur в As-dur.

Планы:

C — f — Des — As
C — f (F) — b — As
C — прерванный оборот D_7 — VI♭ и далее закрепляется As-dur.

Модуляция C-dur—Des-dur.

Планы:

C (c) — B — es — Des.
C — f — прерванный оборот в f-moll (D_7—VI) и затем закрепляется Des-dur.

Такого рода планы вполне вероятны во вторых предложениях периодов. Наряду с ними необходимы специальные упражнения в планах разработочных построений (середин двух- и трехчастных форм) и в сочинении таковых учащимися (руководствуясь при этом образцами из художественной практики).

Из них в особенности следует отметить минорное трезвучие и тональность, одноименные с тоникой главной тональности. Огромный диапазон оттенков применения их может быть ясен из примеров:

1) Опера «Садко» Римского-Корсакова — песня Индийского гостя «Есть на теплом море». На протяжении 16 тактов гармония состоит из смены мажорного тонического трезвучия одноименным минорным;

2) Опера «Сказание о невидимом граде Китеже». В окончании I действия появляется тема Великого Китежа в F-dur. Дальше F-dur сменяется f-moll и, вслед за темой Китежа в миноре, мелодией, порученной унисону четырех валторн, заканчивается I действие.

Минорная D в мажоре известна по применению ее в сонатах как тональности второй темы, см., например, сонаты A-dur (№ 2) и C-dur (№ 3) Бетховена. Но здесь эта тональность появляется после значительных связующих частей, вследствие чего своеобразие соотношения минорной D с прочими элементами главной тональности проявляется не очень отчетливо. Нижеследующие примеры показывают минорную D в иных условиях, когда она сообщает музыке весьма своеобразный колорит. Образцы народных песен показывают связь этой гармонии с ладом, наблюдаемым в народно-песенном творчестве.

Примеры:

1. Римский-Корсаков. Гусляр из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже».
2. Украинская народная песня «Та ходыть журавель». Труды Музыкальной Этнографической комиссии, том I.
3. Песня про татарский полон «Как за речкою да за Дарьею» (сб. «100 русских народных песен» Римского-Корсакова).
4. Григ. Соната для фортепиано ор. 7, ч. II, начиная от девятого такта.

Минорное трезвучие и тональность VII♭ мажора, хотя появляются не часто, тем не менее заслуживают внимания. См. окончание романса Грига «Ragna» и окончание оперы Вагнера «Валькирия».

Более сложное соотношение минорных аккордов и тональностей, одноименных с главными T, D и S мажора, образуется, когда они возникают в параллельном миноре, то есть c-moll, g-moll и f-moll появляются в системе a-moll. Тем не менее они имели место еще в музыке конца XVIII столетия. Один из замечательных примеров этого мы видим в траурном марше as-moll из сонаты As-dur Бетховена, где h-moll и D-dur представляют энгармоническую замену сначала ces-moll (одноименного Ces-dur), а затем его параллельного мажора. Во всей полноте указанные соотношения развертываются в русской классической музыке под воздействием Глинки.

В I действии оперы «Сказка о царе Салтане», в ариозо Милитрисы a-moll («В девках сижено») имеет место по существу двойная система параллельных: 1) a-moll — C-dur и 2) c-moll — Es-dur. К 1-й системе относятся тональности отклонений As-dur и f-moll (а далее и Des), а ко 2-й — as-moll.

Одноименный мажор в системе главной минорной тональности применяется довольно часто во всех родах инструментальной и вокальной музыки. Из народных песен некоторых народов он вошел в профессиональную музыку. В последней мы часто наблюдаем его в серединах сложных трехчастных форм (трио).

Рекомендуем учащимся обратить внимание на смену минора одноименным мажором в музыкально-драматических и симфонических произведениях, например:

1. Бетховен. «Эгмонт».

2. Мусоргский. «Борис Годунов», сцена в келье.

Из наиболее отдаленных аккордов и тональностей должны быть отмечены минорные аккорды и тональности, одноименные с II♭, VI♭ и III♭.

Среди них наиболее заслуживают внимания:

1) Минорный аккорд и минорная тональность на II♭ минора (минорная «неаполитанская» S). Примеры их применения: Шуман. «Фауст». Вступление; Глиэр. Концерт для виолончели с оркестром, конец I части.

2) Минорный аккорд и тональность на VI♭ мажора. Примеры их применения: Бетховен. Соната Es-dur op. 31 № 3, финал, а также Шуберт. Экспромт Es-dur op. 90.

Полное описание принципов построения тональных планов в художественной практике выходит за пределы настоящего пособия. Такие явления, как циклы аккордов и тональностей и их планы, составляют задачу учебника и преподавателя. Кроме изложенных выше правил построения тональных планов, предлагается обратить внимание на упражнения в построении модуляционных планов по способам, рекомендуемым в учебнике гармонии Римского-Корсакова. Заметим только, что смысл таких планов надо искать не в приложении их в музыкальной практике (которая достигается путем упражнений в построении планов и осуществлением их на фортепиано), а в полной и ясной ориентировке в материале.

При построении модуляционных планов по Римскому-Корсакову всегда требуется определить направление модуляции — происходит ли она вверх (в сторону диезов) или вниз (в сторону бемолей). Это оказывается часто необходимым при выработке плана в сочинении, например: модуляция из As-dur в e-moll возможна по плану As—c—G — e или As — C — e (As—f—C—e.)

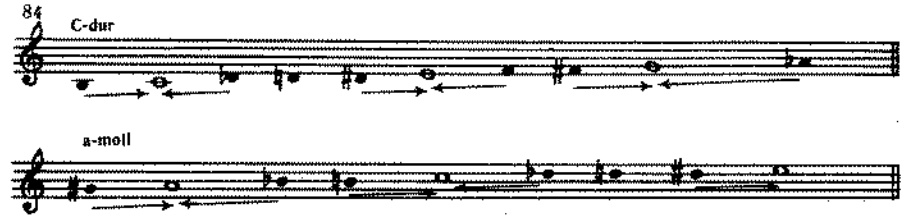
Планы правильны, но необходимо знать еще, что они составлены соответственно направлению вверх, а это последнее обстоятельство может сделать их иногда неприемлемыми (именно, когда e-moll будет энгармонической заменой fes-moll, то есть VI♭ минорной в системе As-dur). В таком случае направление модуляции должно быть иным, вниз, и она может протекать так: As—as—Ces— (=H) — e. Такого рода пример и представляет экспромт Шуберта Es-dur op. 90, где модуляция в h-moll протекает как в VI♭ минорную, а не в h-moll в точном смысле. То же происходит и в финале сонаты Es-dur op. 31 № 3 Бетховена.

АЛЬТЕРАЦИИ В АККОРДАХ D И S

Усложнение тональной системы в результате возникновения в ней отклонений и модуляций, особенно в отдаленные тональности, находится в нераздельной связи с хроматизмом в мелодии, хроматическими движениями голосов фона, а также с последованием аккордов; с ними же связано и явление, известное как альтерация аккордов.

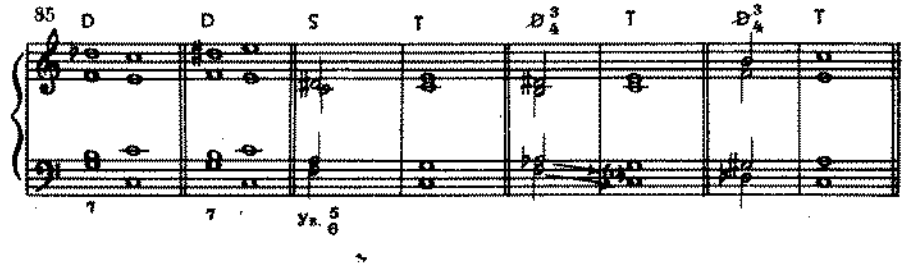
В результате альтерации, то есть хроматического изменения одного или двух звуков аккорда D или S, аккорд, изменяясь по колориту, сохраняет присущее ему функциональное значение (D остается D, а S остается S).

Альтерации в аккордах связаны с образованием вводных звуков (сверху и снизу) к каждому звуку тонического трезвучия, в результате чего и получается:



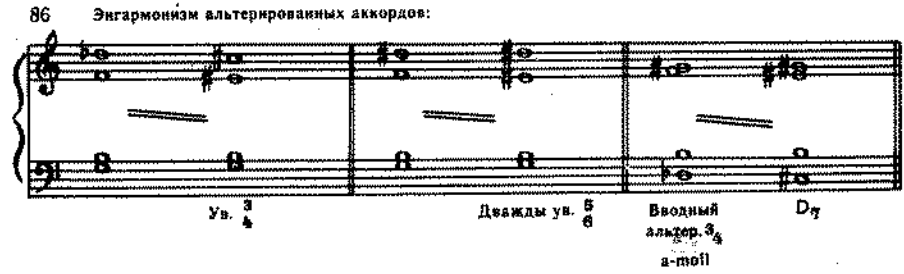
Из всех звуков, прилегающих к мажорному и минорному трезвучиям, новыми являются два: II ступень мажора (она же в миноре будет IV ступенью) и II ступень минора. II ступень мажора может быть пониженной и повышенной, II ступень минора — только понижается. IV ступень понижается по направлению к терции T и повышается по направлению к тонической квинте или основному тону D; последнее, то есть повышение IV ступени, знакомо по аккордам группы DD.

Альтерированные аккорды групп D и S в отношении голосоведения подчиняются следующему правилу: голос от альтерированного звука движется строго плавно в направлении, указанном альтерацией. Неальтерированные звуки разрешаются по прежним, уже известным правилам:



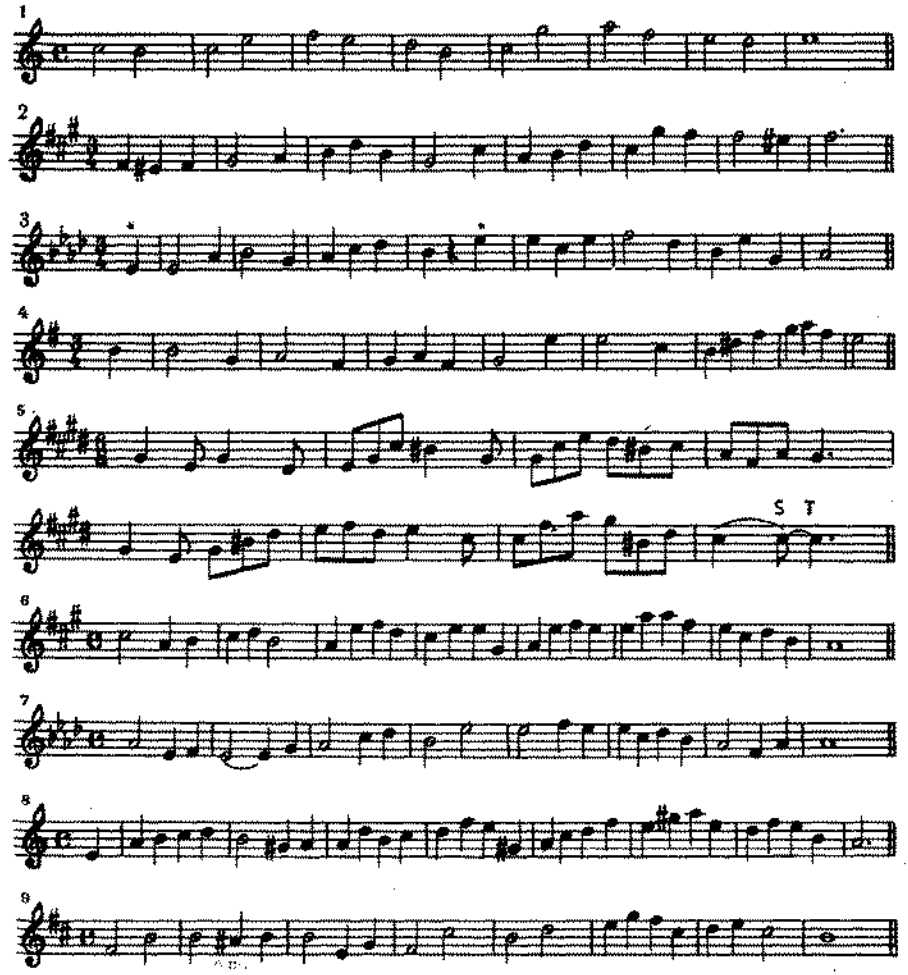
Применение альтерированных аккордов в курсе гармонии весьма ограниченно, так как овладение ими как элементами музыкального языка мыслимо только в результате весьма значительного опыта.

Энгармонизм альтерированных аккордов:

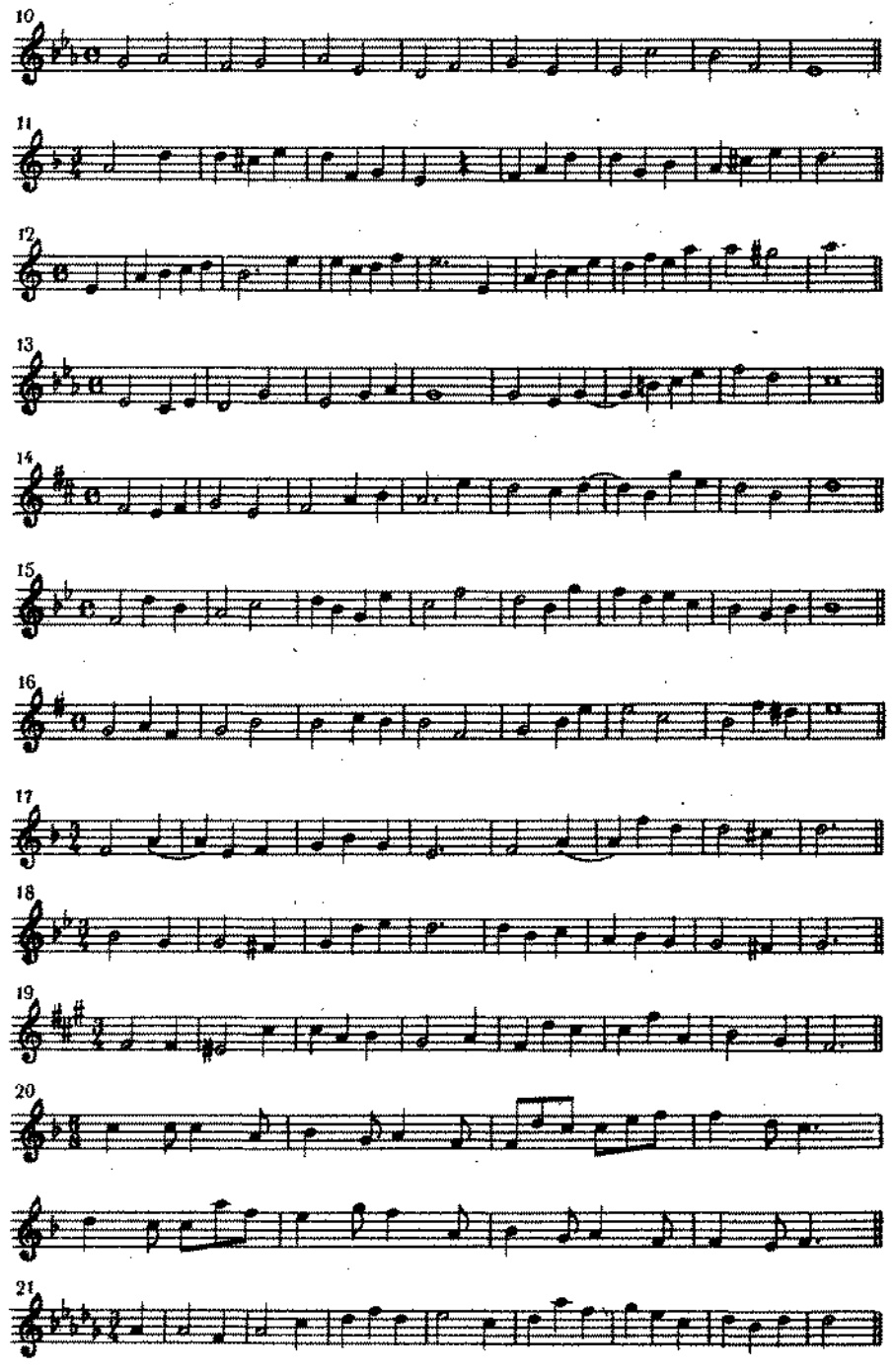


ЗАДАЧИ

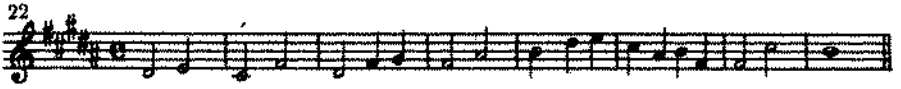
ГАРМОНИЧЕСКОЕ И МЕЛОДИЧЕСКОЕ СОЕДИНЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЙ T, D И S



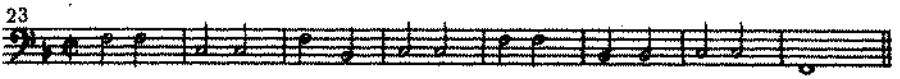
* Затакт рекомендуется не гармонизовать



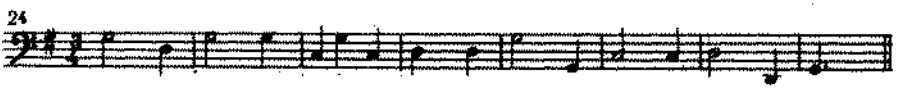
22



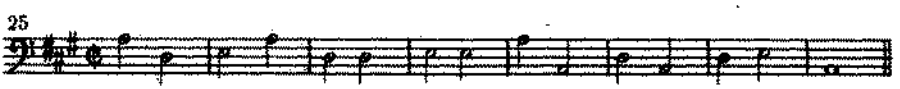
23



24



25

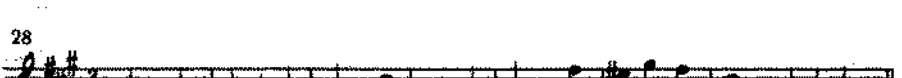


26

27

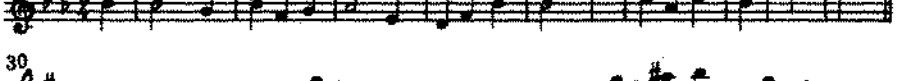
СЕКСТАККОРДЫ T, D И S

28

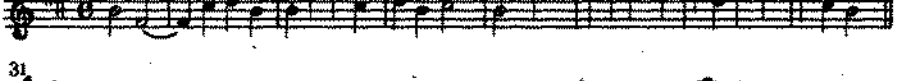


29

30

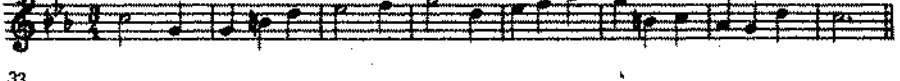


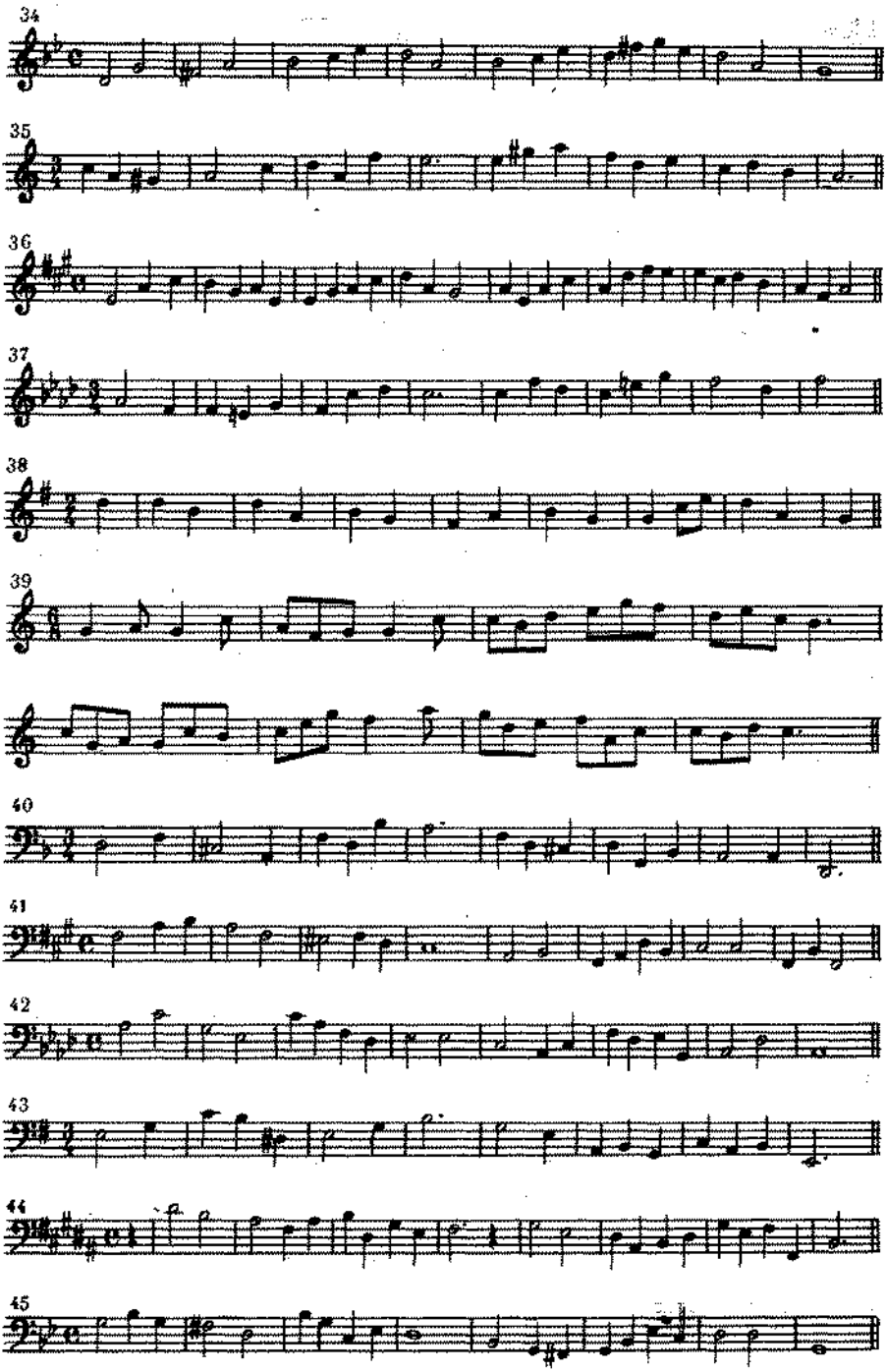
31

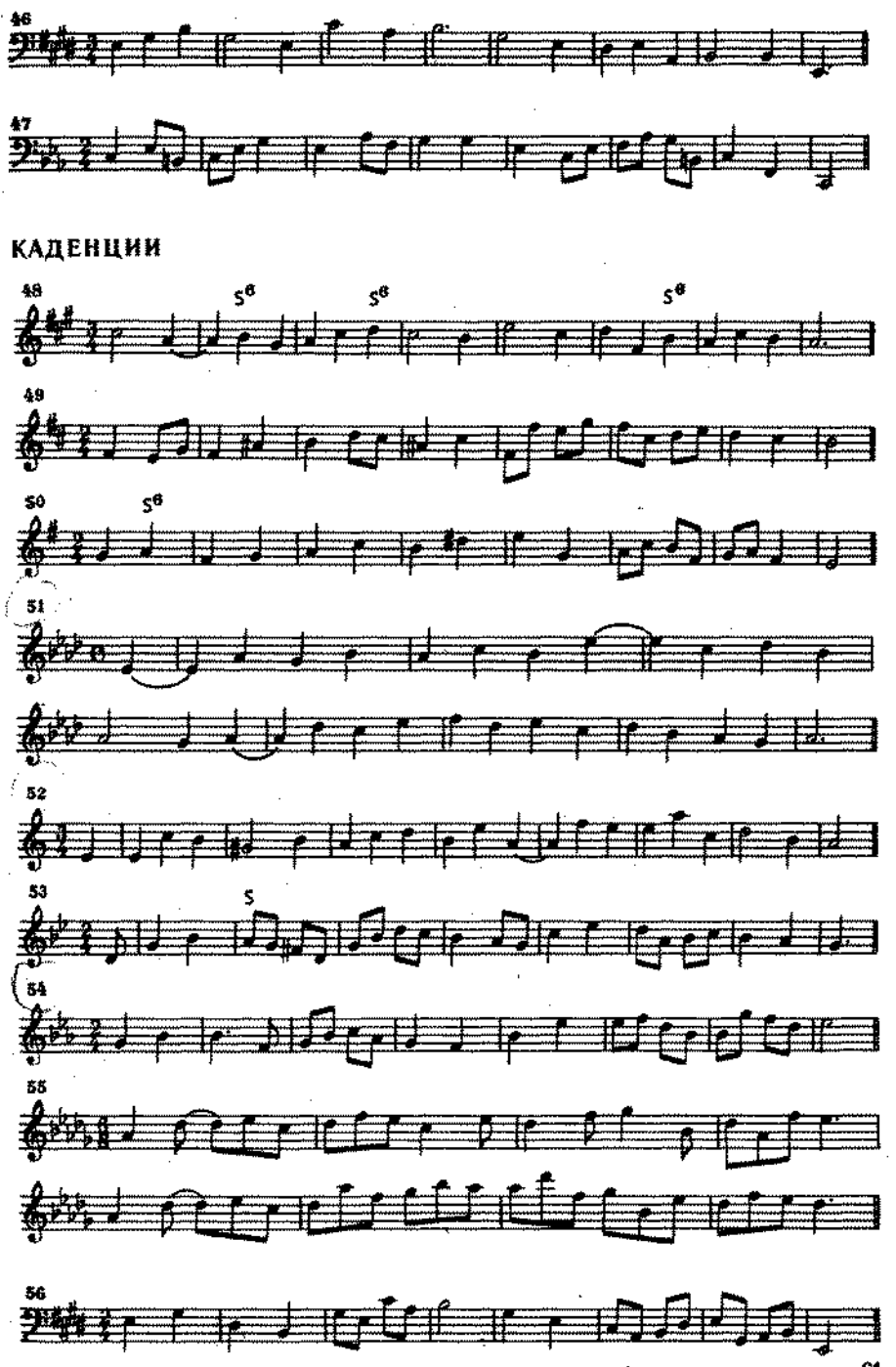


32

33




34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45


46
47
КАДЕНЦИИ
48
S⁶
S⁶
S⁶
49
50
S⁶
51
52
53
S
54
55
56

57

58

59

СКАЧКИ В ВЕРХНЕМ ГОЛОСЕ

60

61

62

63

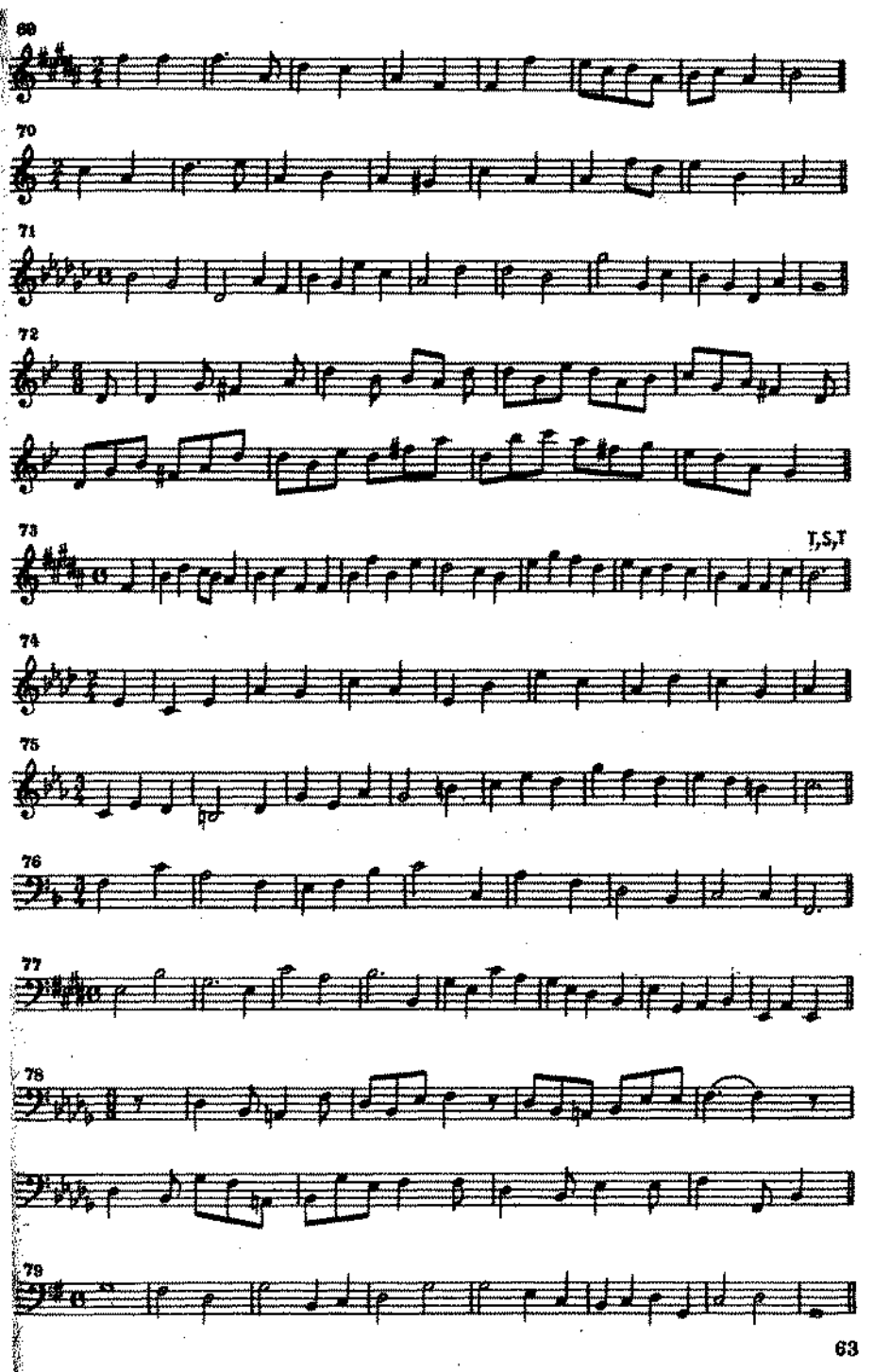
64

65

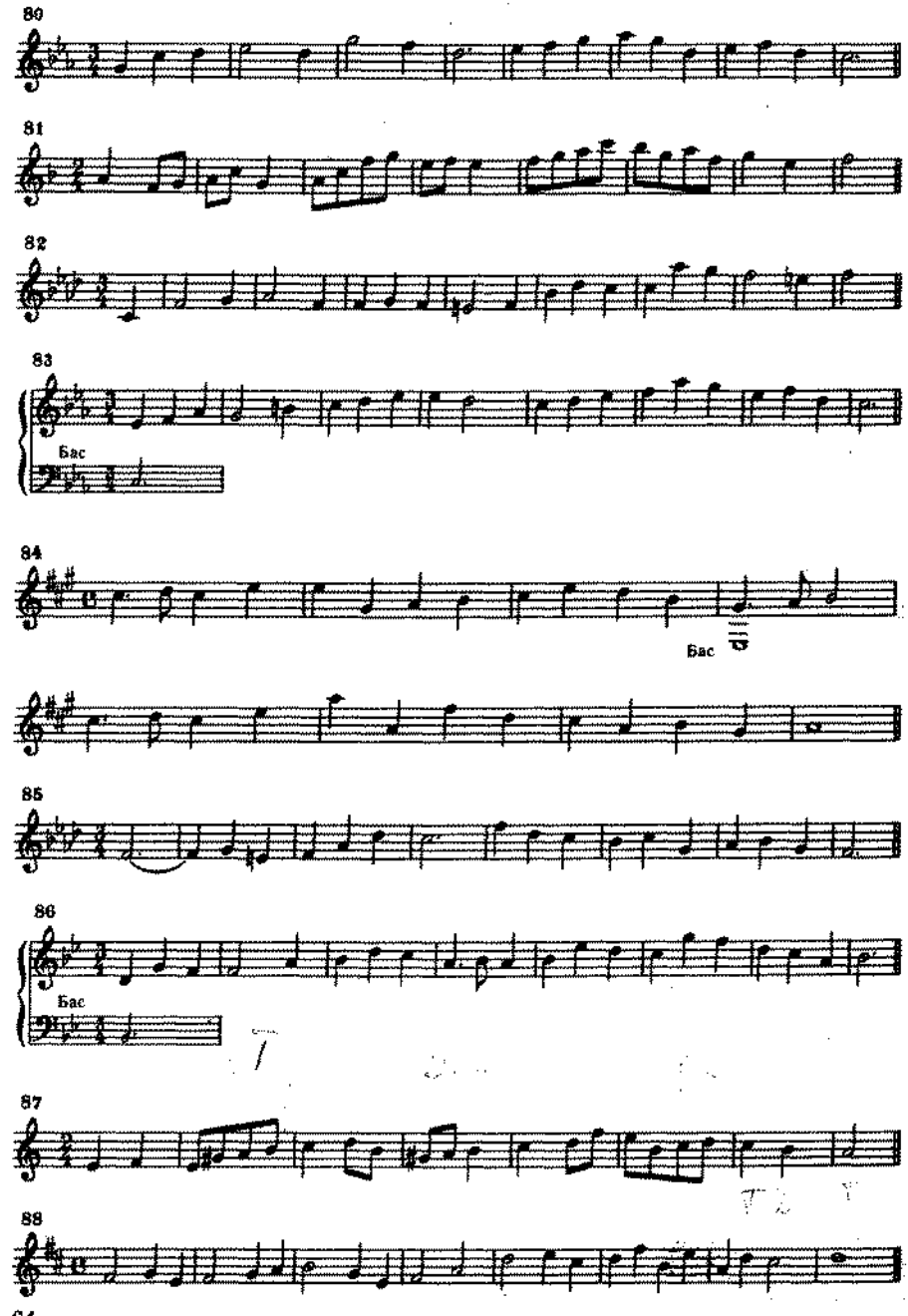
66

67

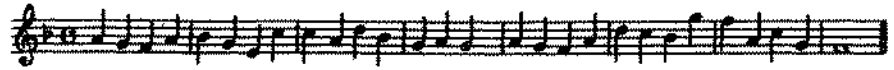
68


69
70
71
72
73
T,S,T
74
75
76
77
78
79

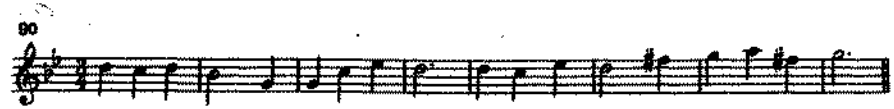
ПРОХОДЯЩИЙ И ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ КВАРТСЕКСТАККОРДЫ



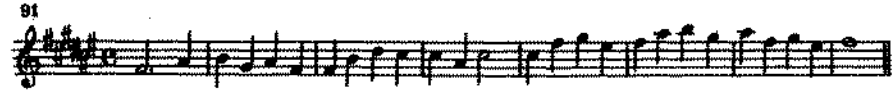
89



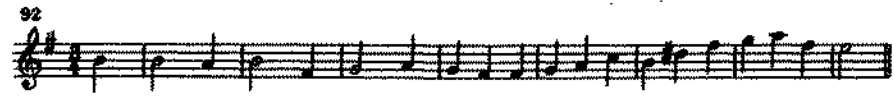
90



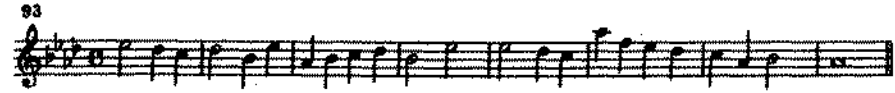
91



92

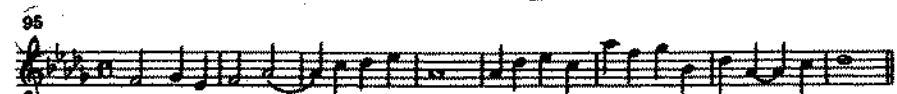


93



94

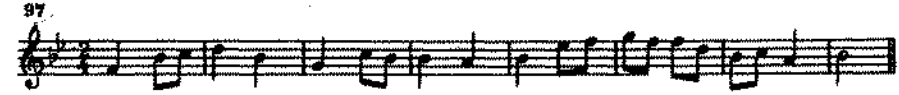
95



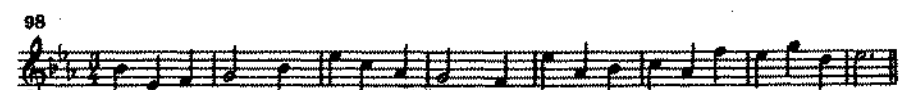
96

ОБЩАЯ ЧАСТЬ

97

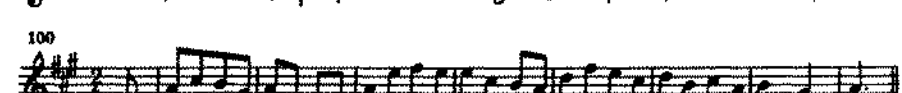


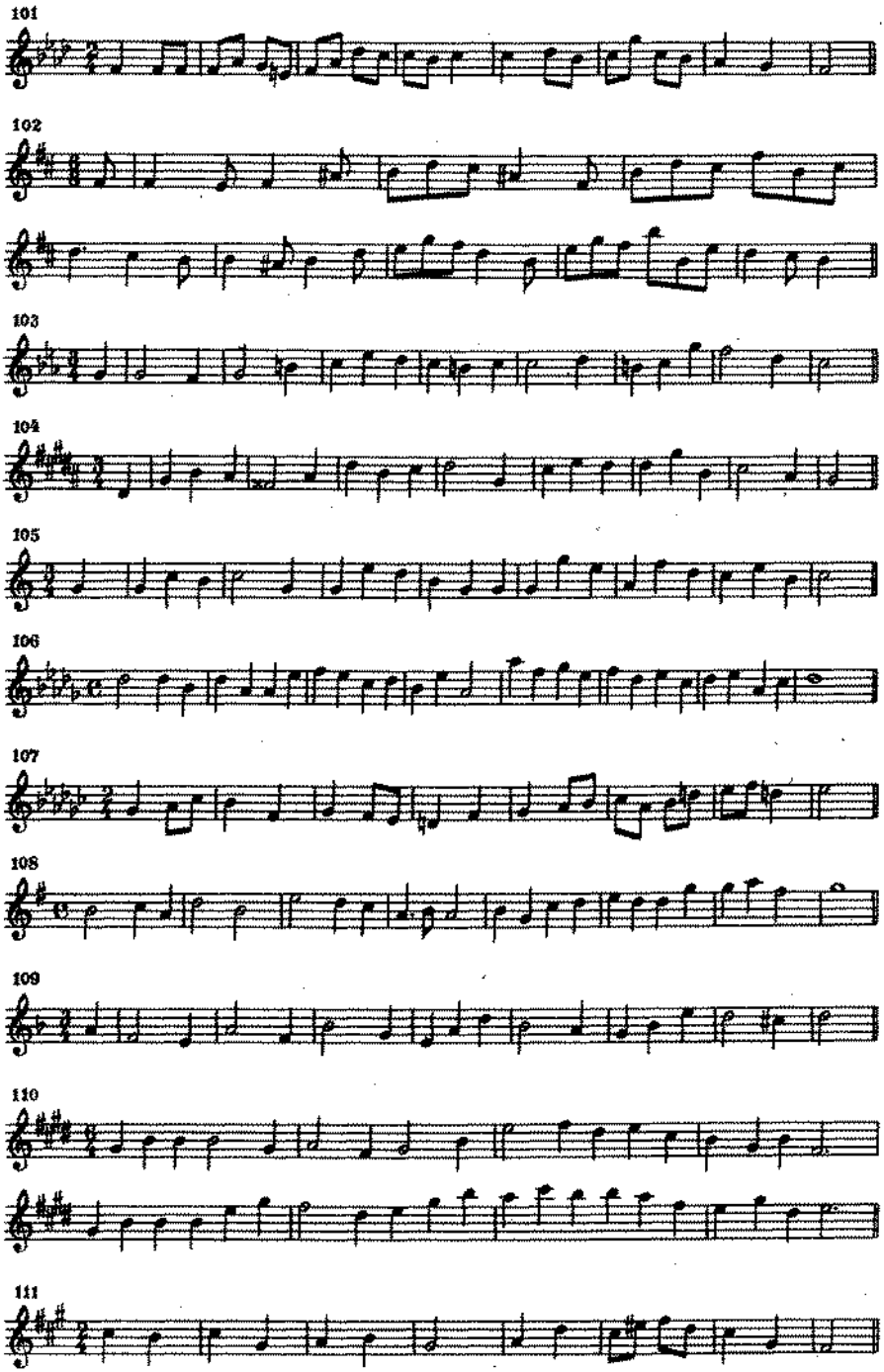
98

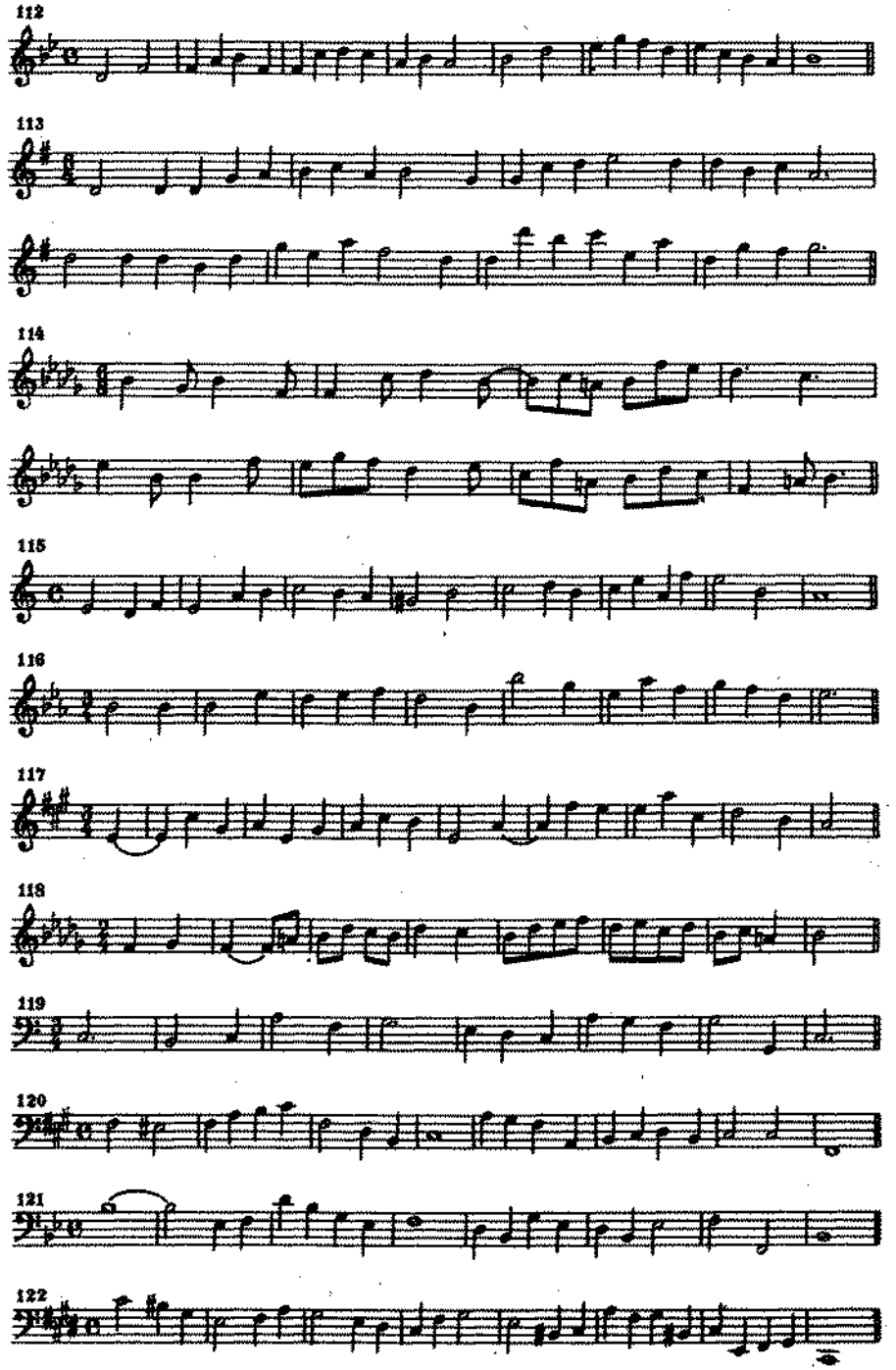


99

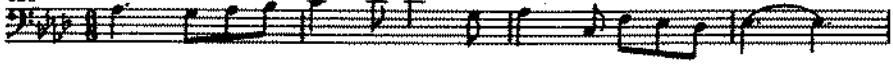
100



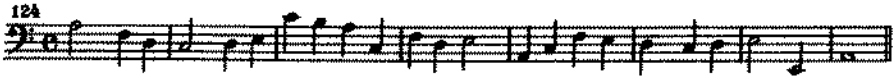

101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111


112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122

123



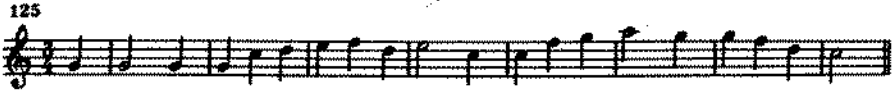
124



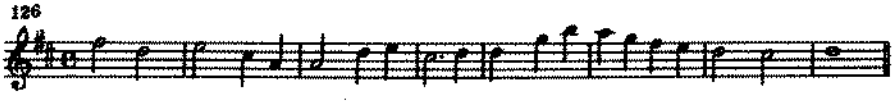
ДОМИНАНТСЕПТАККОРД

D_7 ОСНОВНОЙ

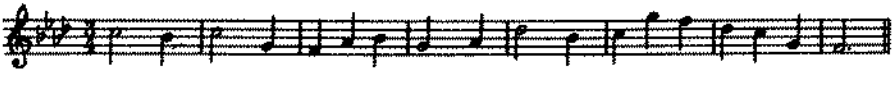
125



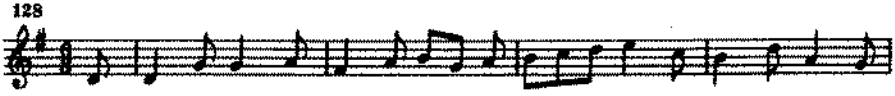
126



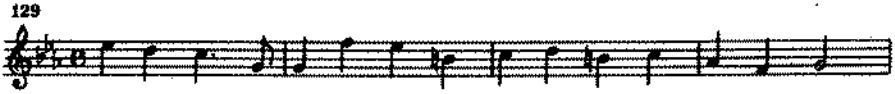
127



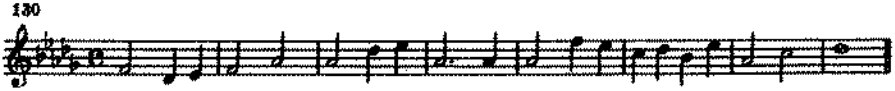
128



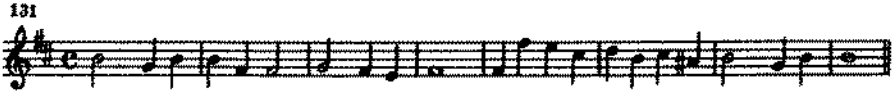
129



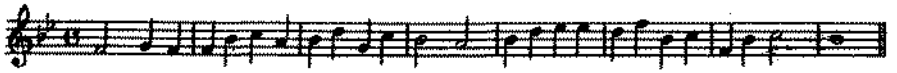
130



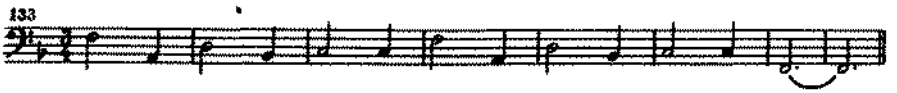
131



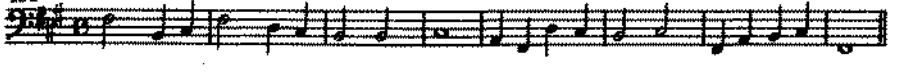
132



133



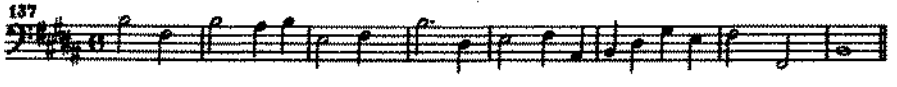
134



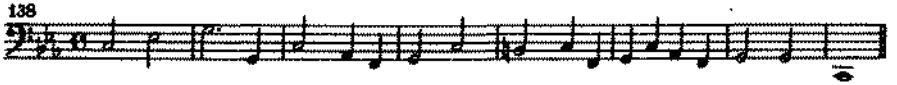
135

136

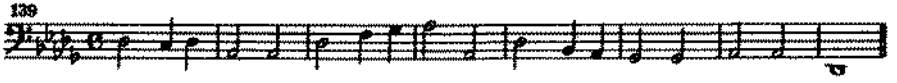
137



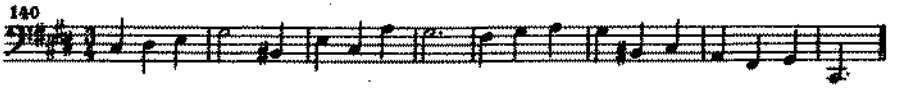
138



139

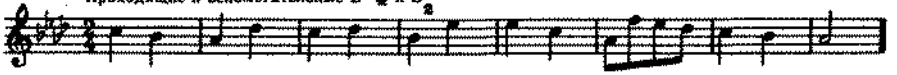


140

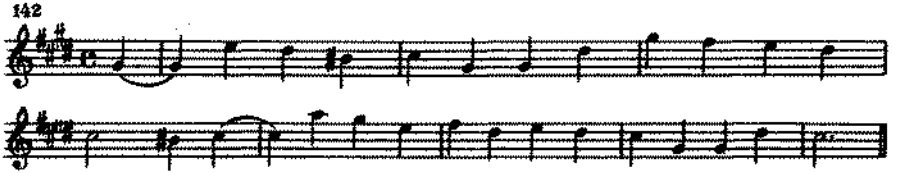


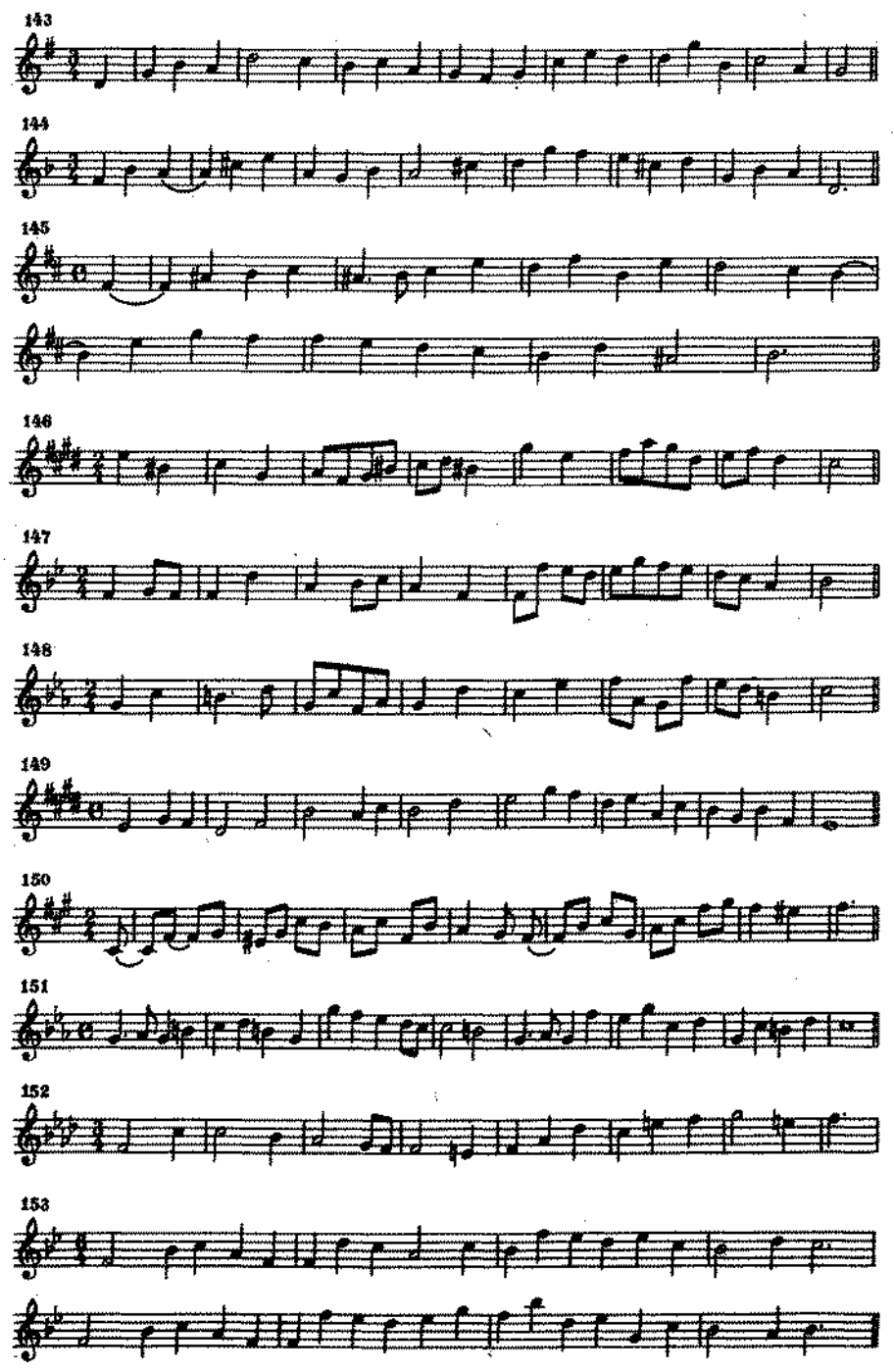
ОБРАЩЕНИЯ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА

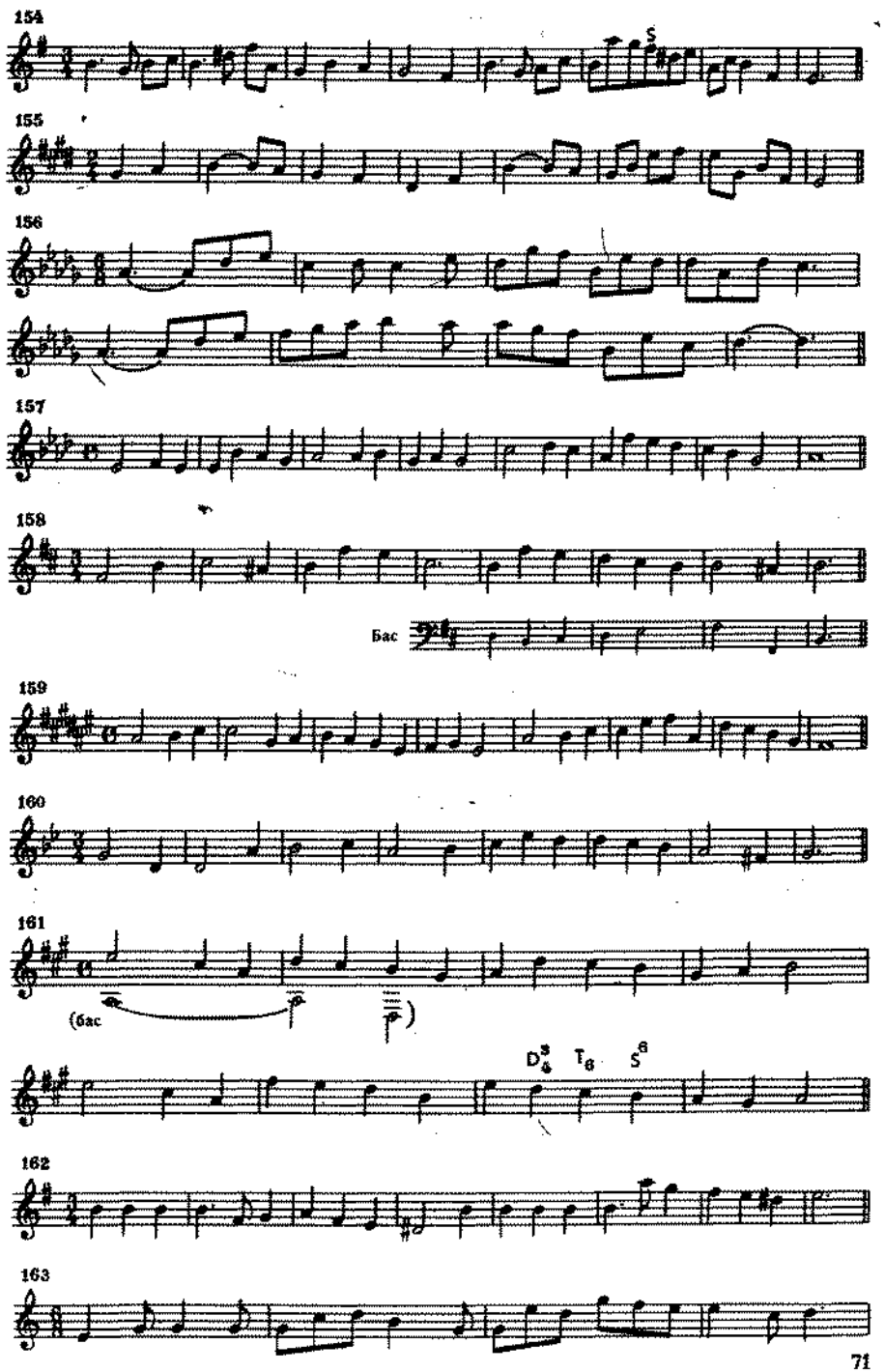
141 Проходящие и вспомогательные $D\,{}^{3}_{4}$ и D_{2}

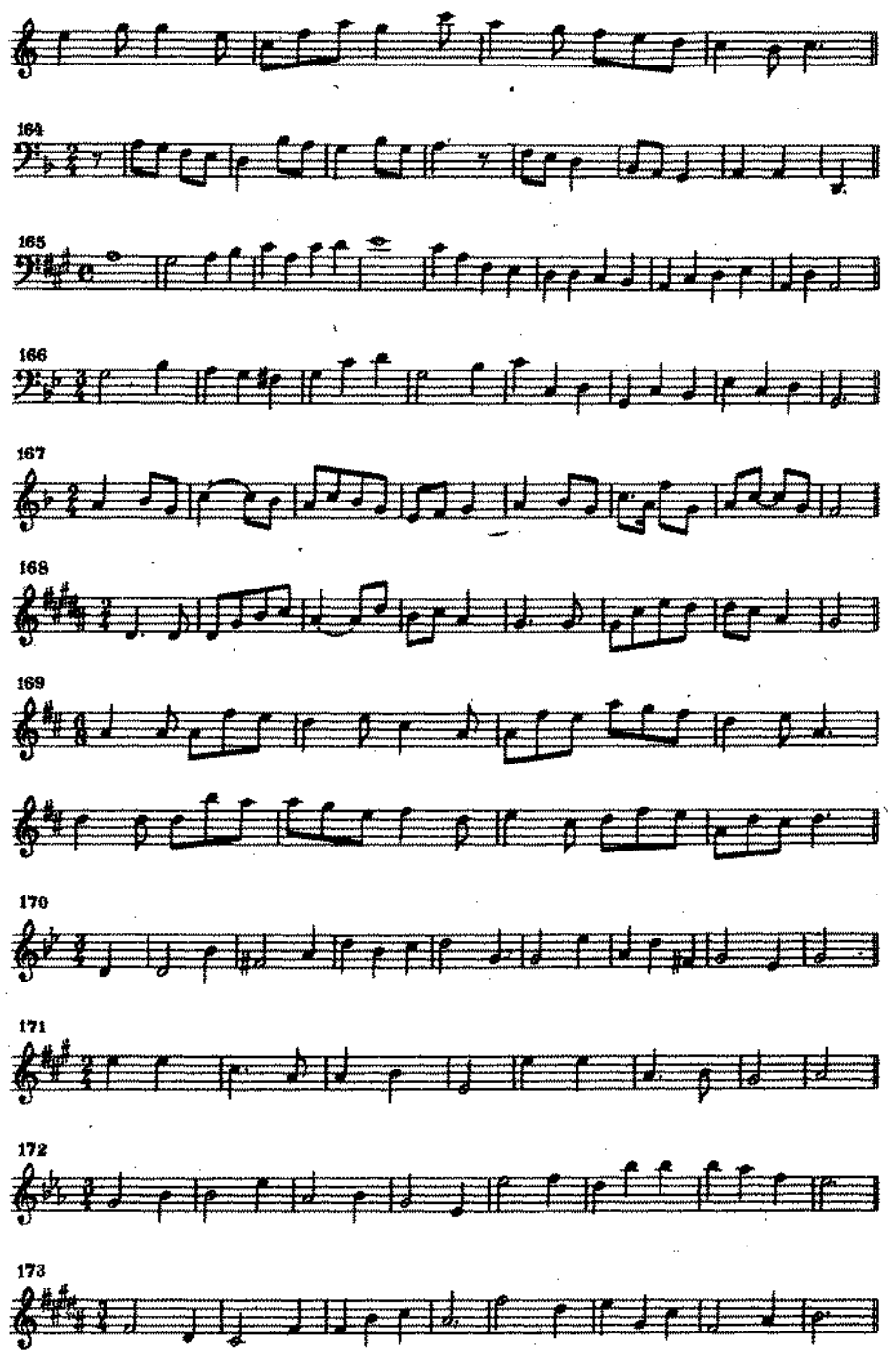


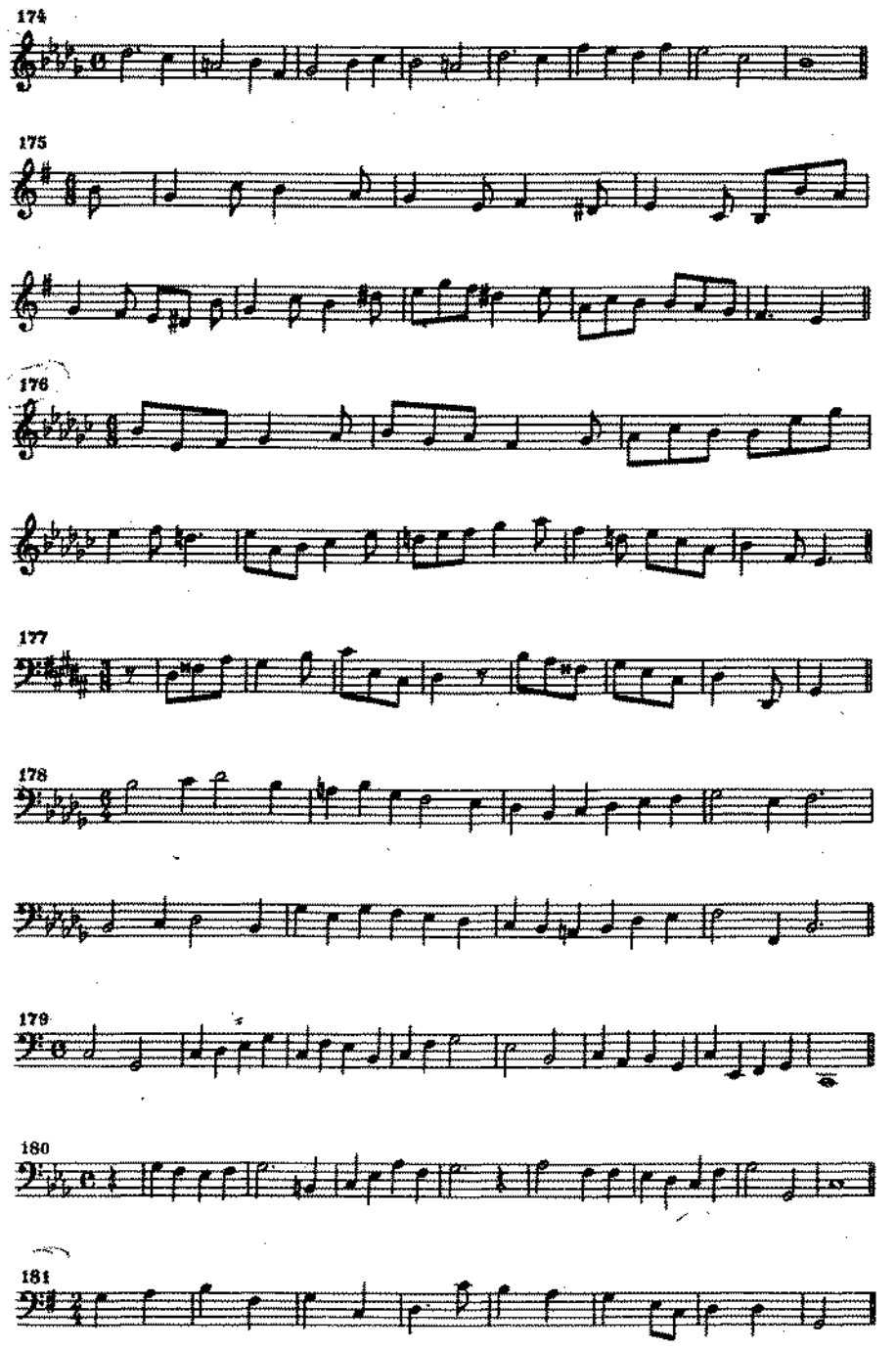
142




143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153

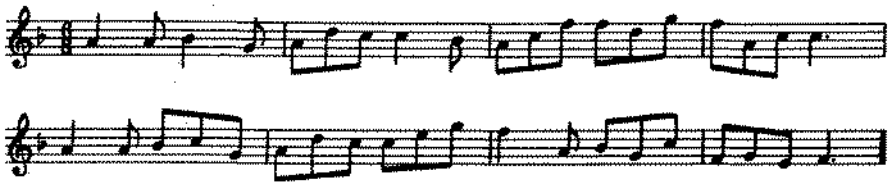

154
S
155
156
157
158
Бас
159
160
161
(бас
D$^{3}_{4}$ T$_{6}$ S^{6}
162
163


164
165
166
167
168
169
170
171
172
173

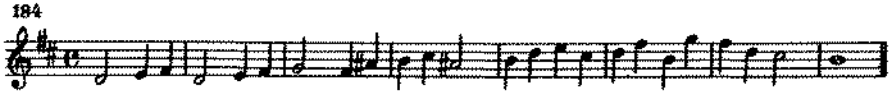

174
175
176
177
178
179
180
181

182

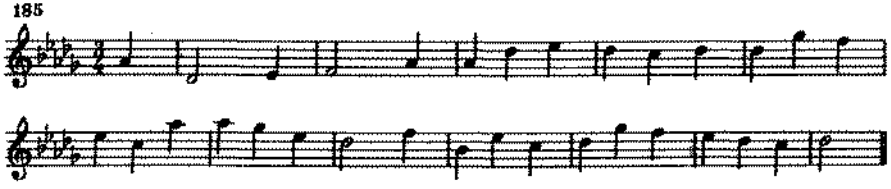
183



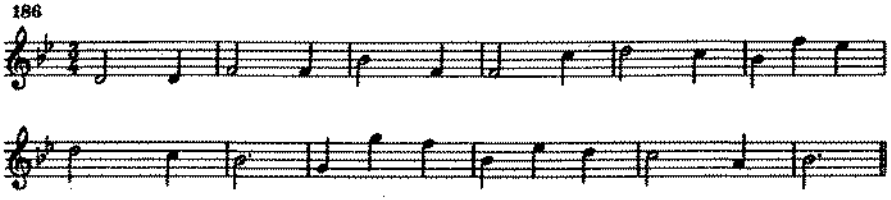
184



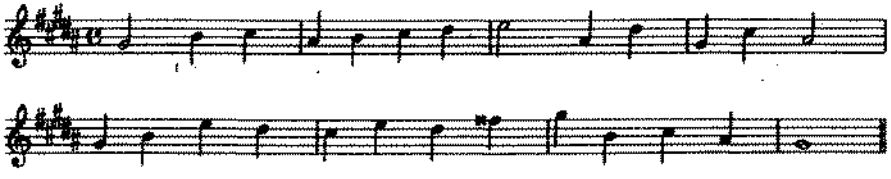
185



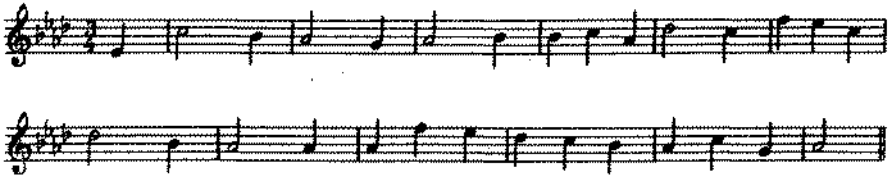
186

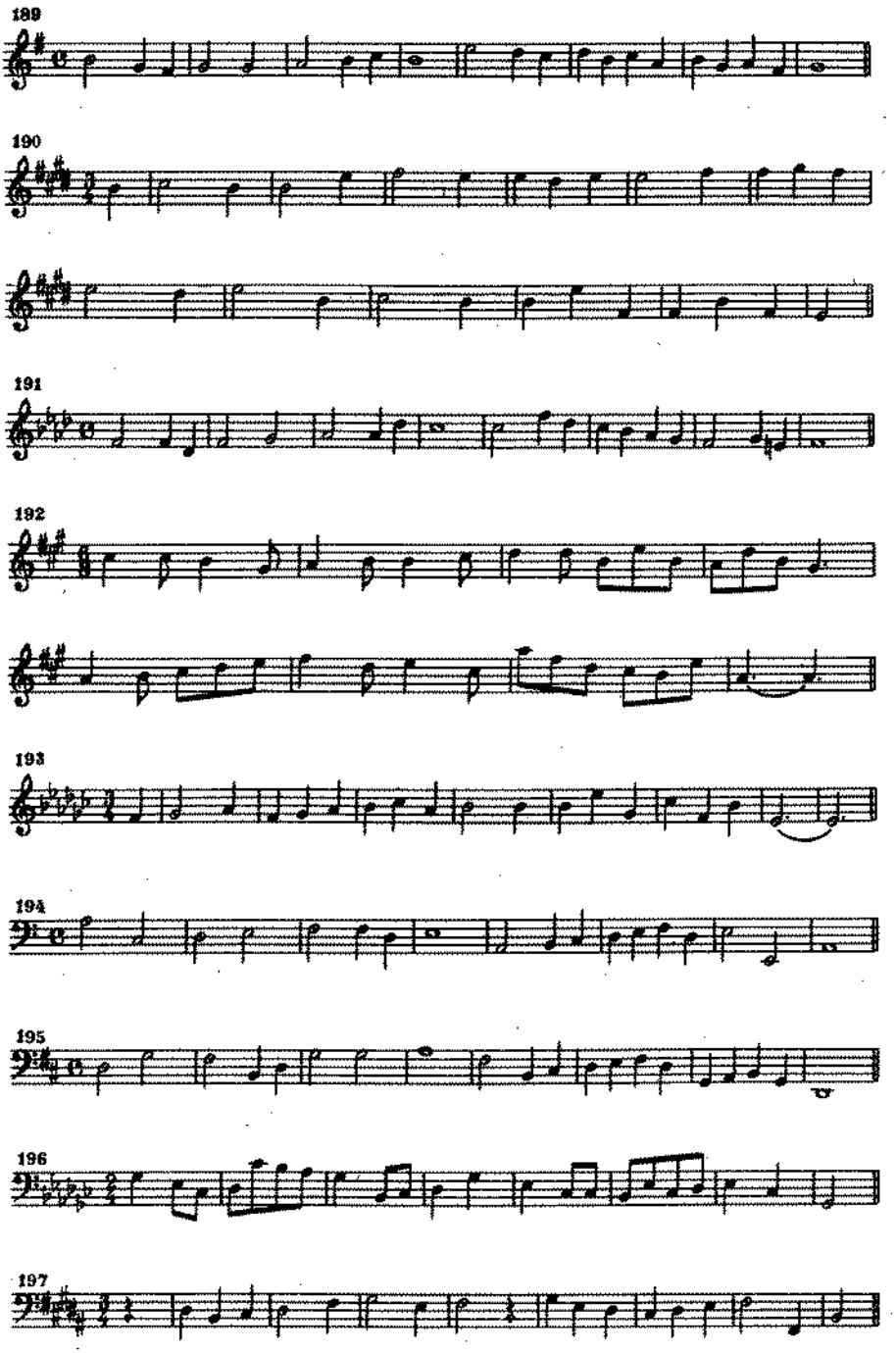


187



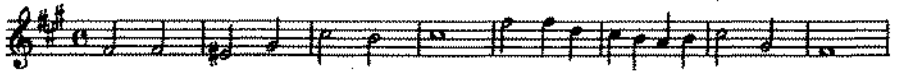
188




189
190
191
192
193
194
195
196
197

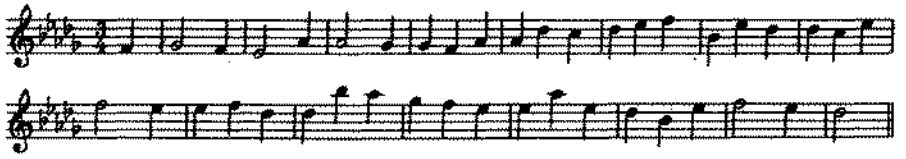
II СТУПЕНЬ
SII–КВИНТСЕКСТАККОРД И ТЕРЦКВАРТАККОРД (SII^6_5 И SII^3_4)

198

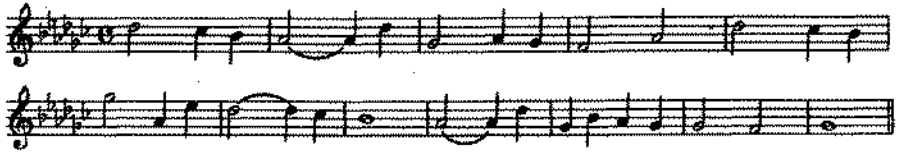


199

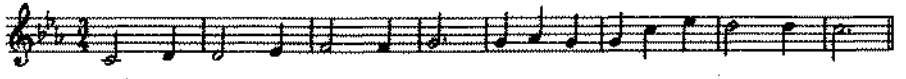
200



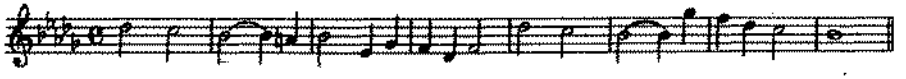
201



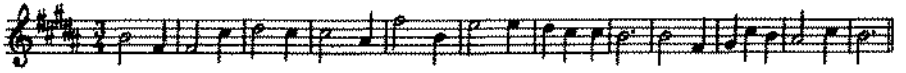
202



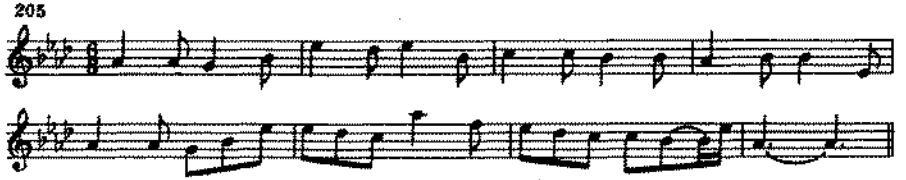
203



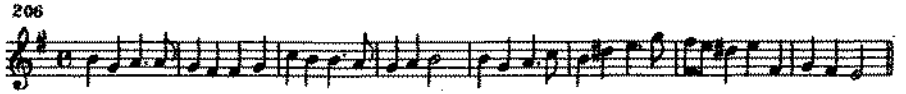
204



205



206



207

208

209

210

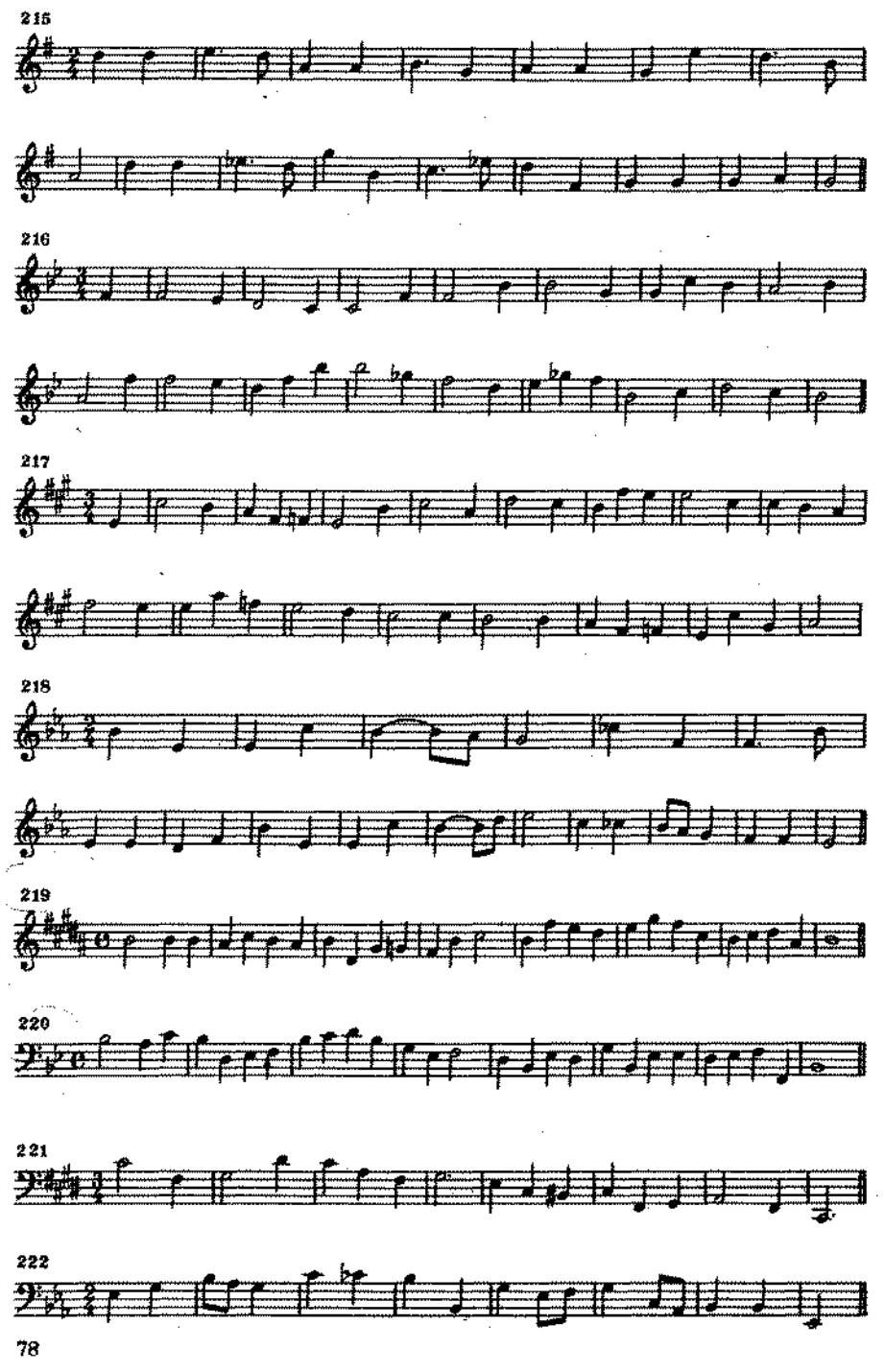
211

ГАРМОНИЧЕСКИЙ МАЖОР

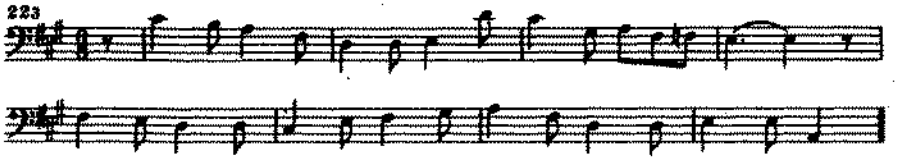
212

213

214

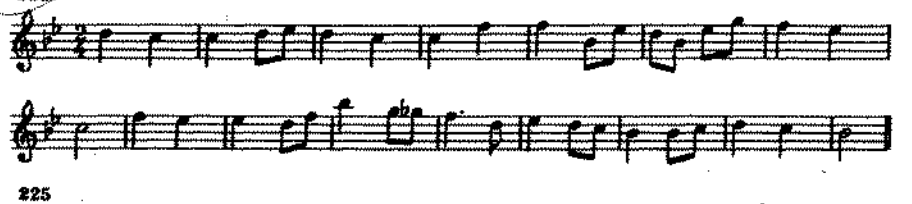

215
216
217
218
219
220
221
222

223

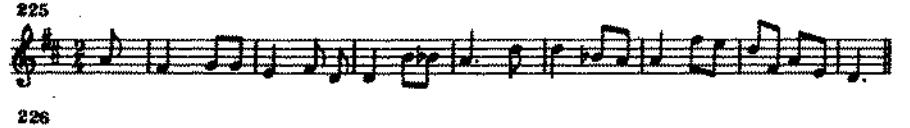


SII — ТРЕЗВУЧИЕ, СЕПТАККОРД И СЕКУНДАККОРД

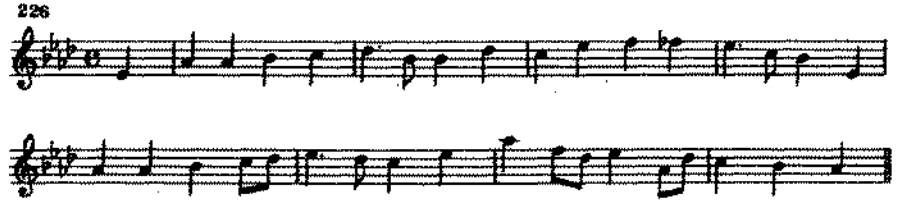
224



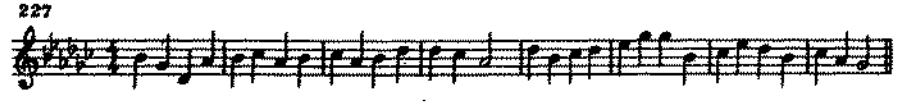
225



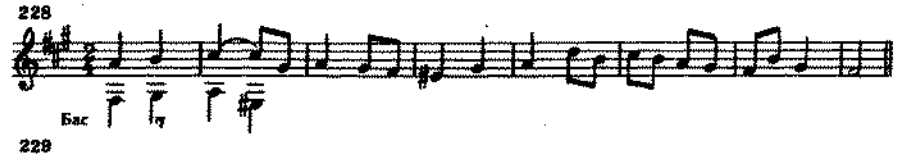
226



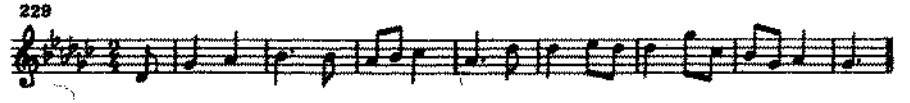
227



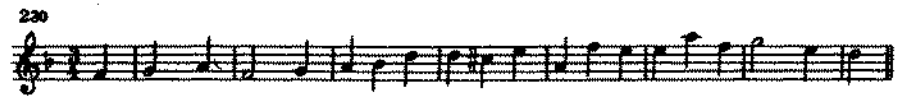
228



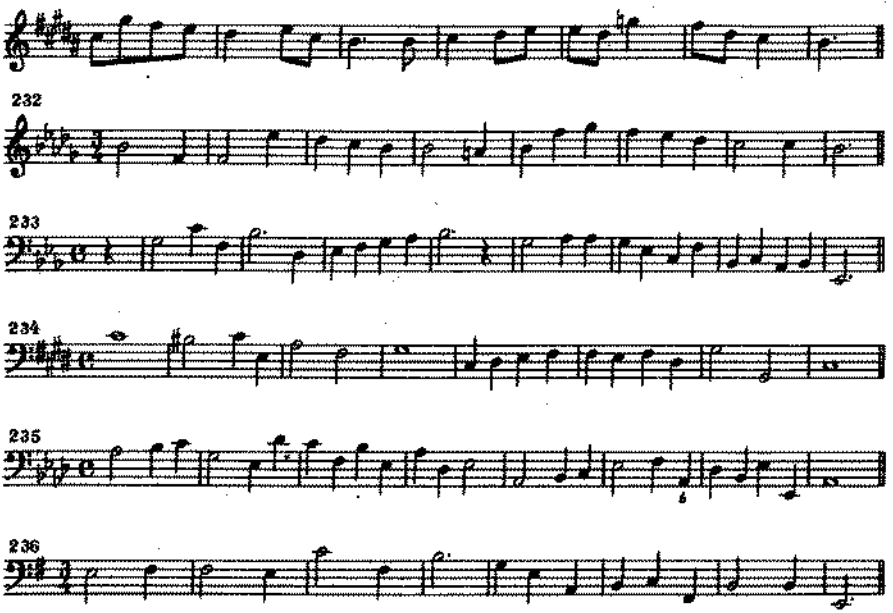
229



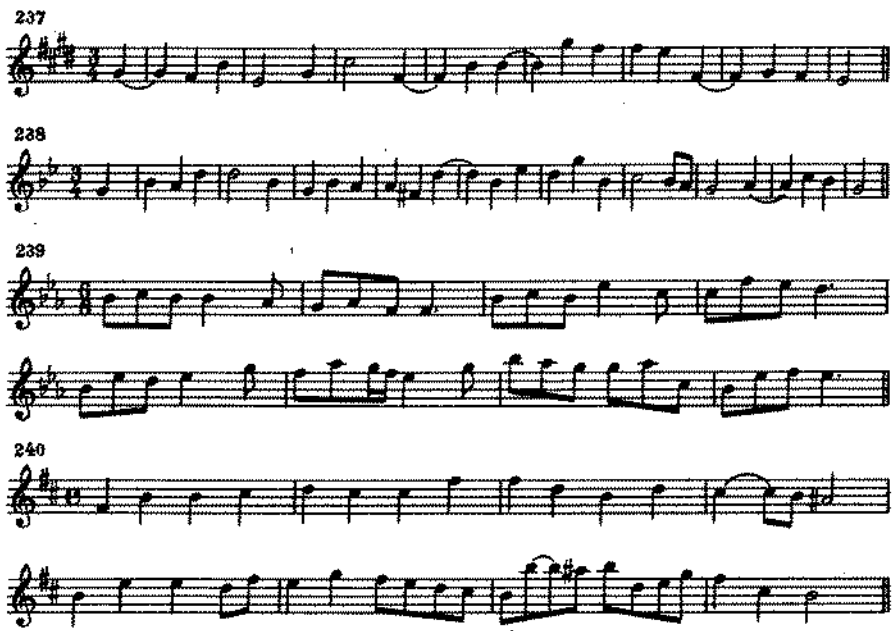
230

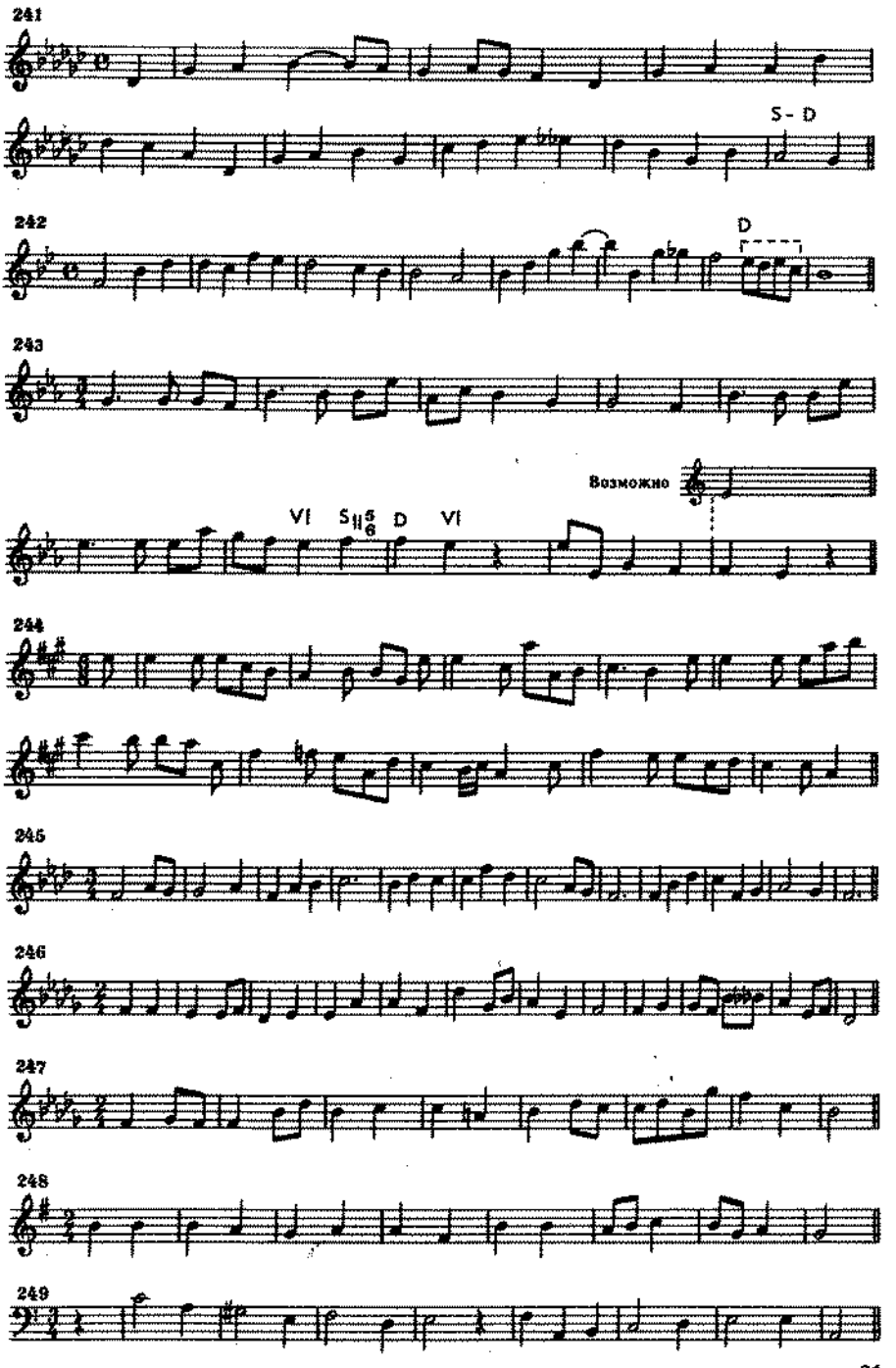


231

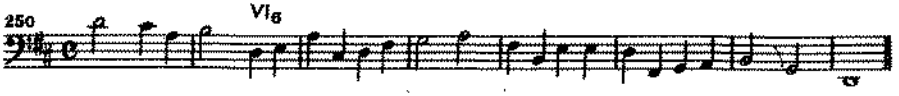


ДОМИНАНТА С СЕКСТОЙ (D^6, $D\frac{6}{5}$)

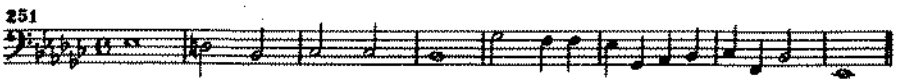



241
S - D
242
D
243
Возможно
VI
S II 6/5
D
VI
244
245
246
247
248
249

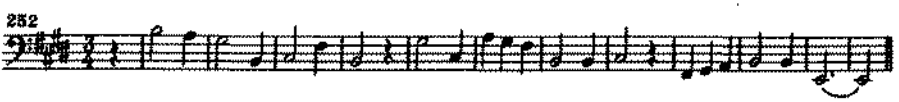
250



251

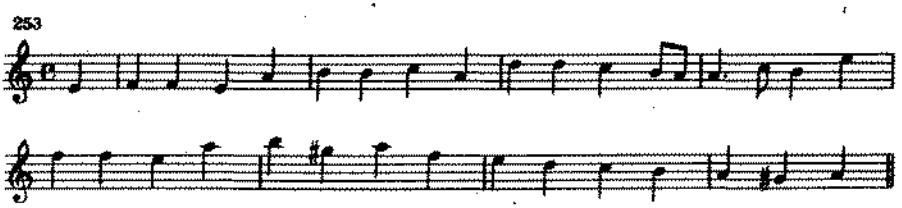


252

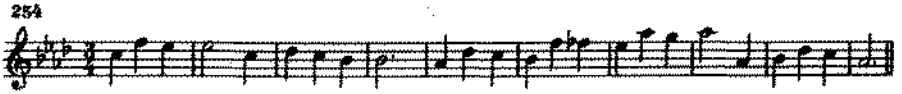


ВВОДНЫЙ СЕПТАККОРД ($D VII_2$ ИЛИ Φ_7) И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ

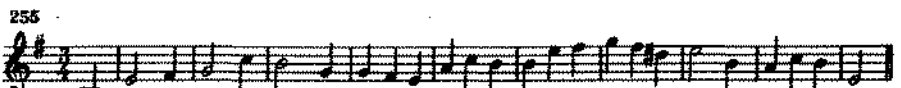
253



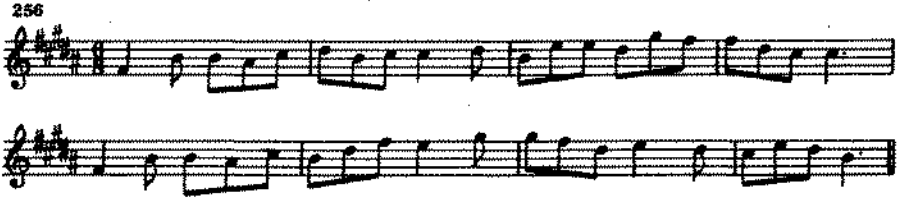
254



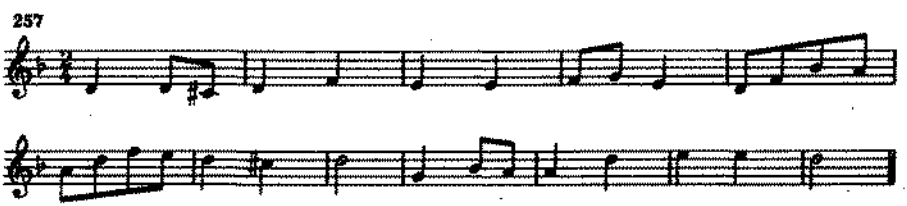
255

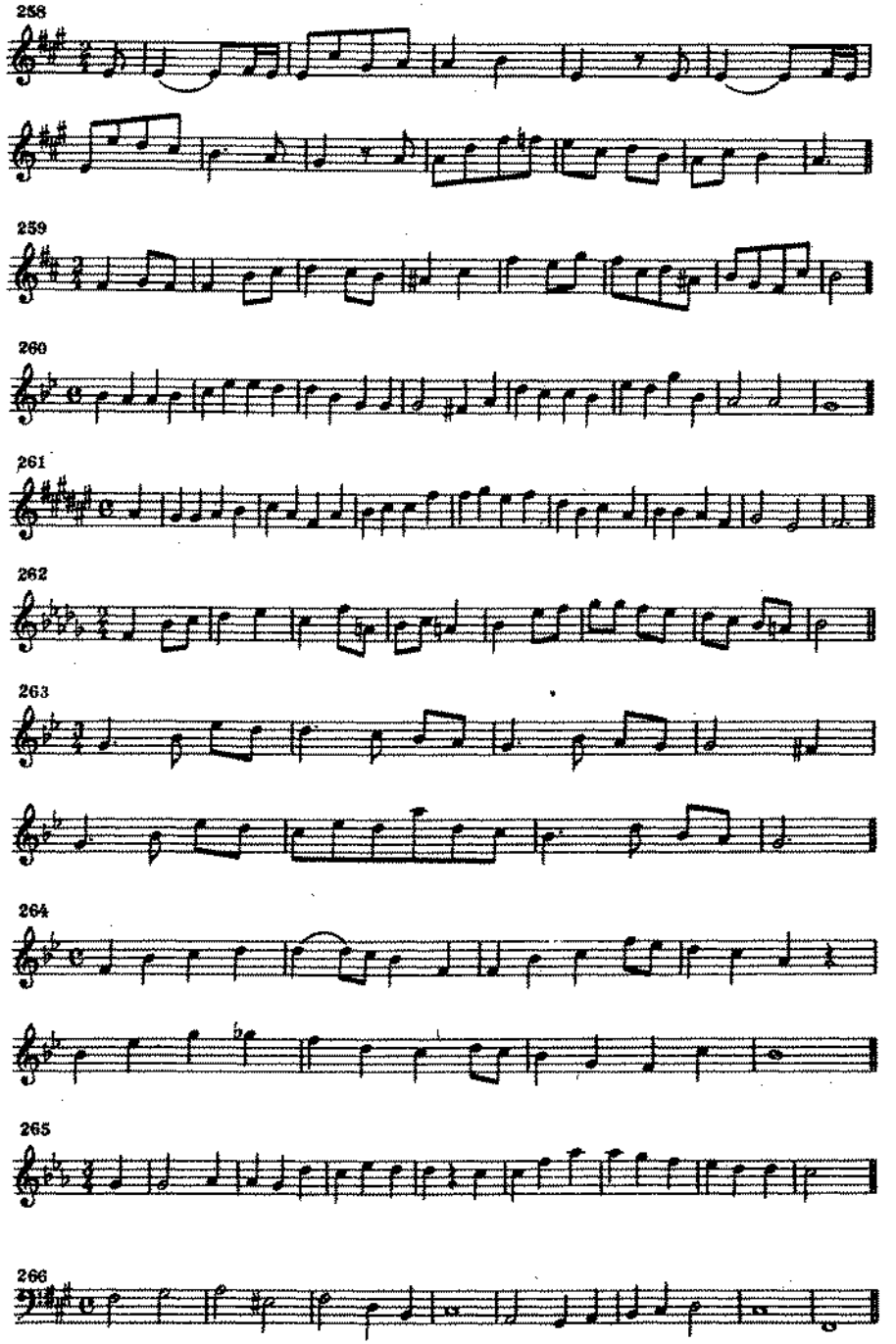


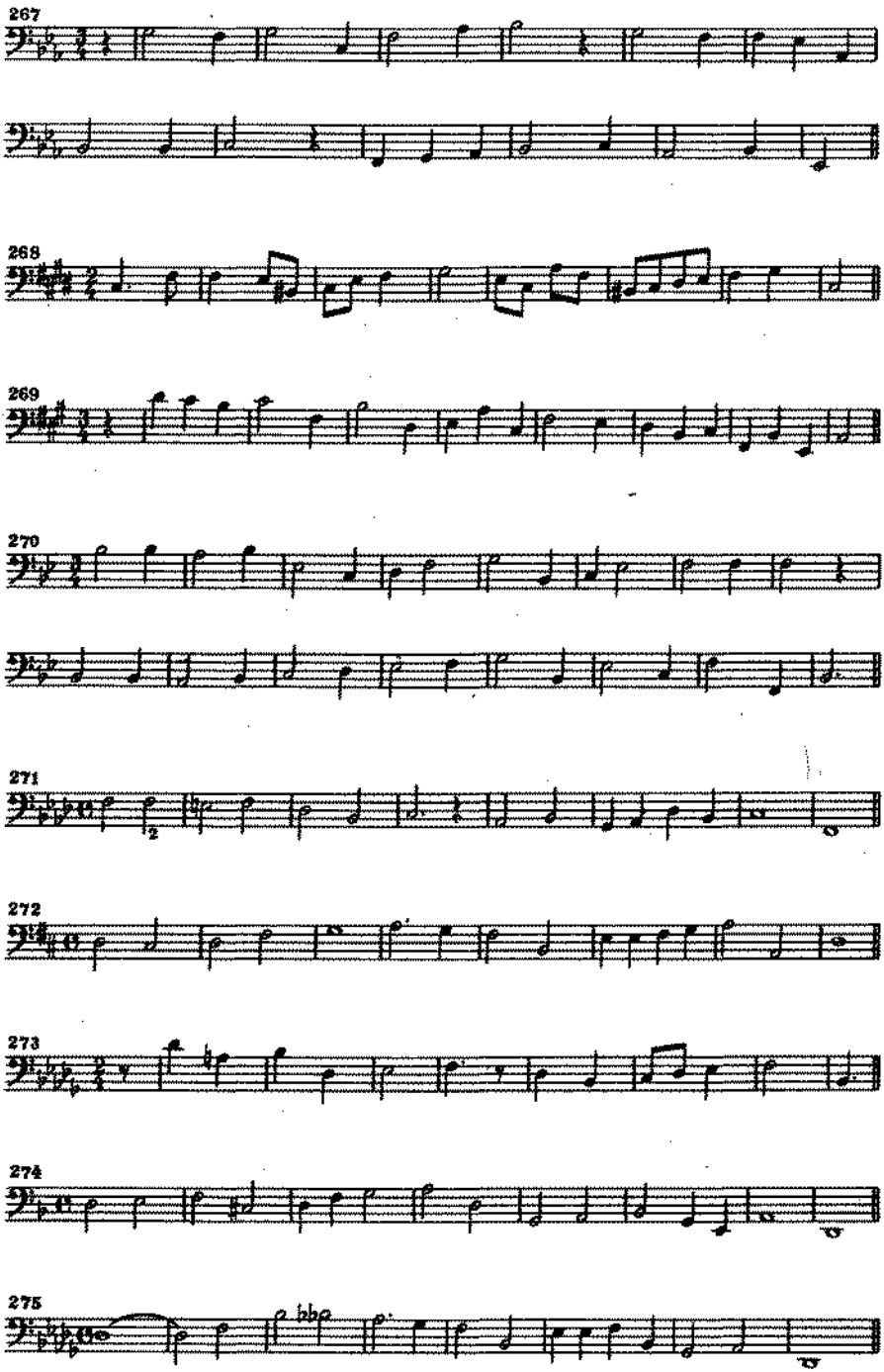
256



257

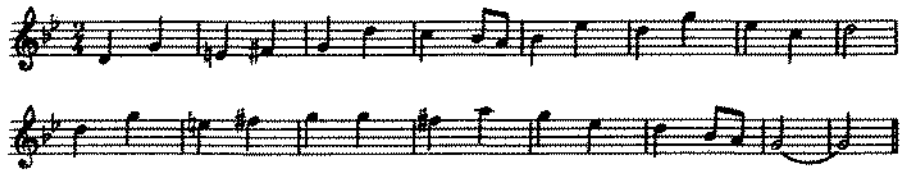



258
259
260
261
262
263
264
265
266

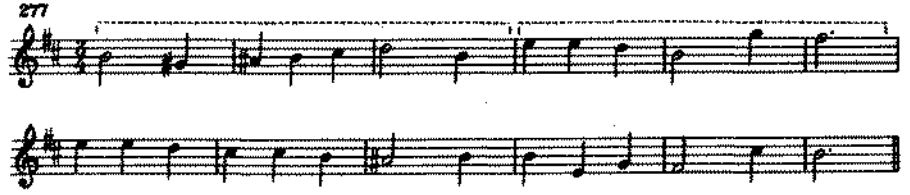

267
268
269
270
271
272
273
274
275

ВВОДНЫЙ СЕКСТАККОРД (VII_6)

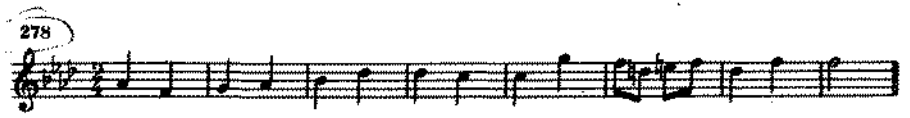
276



277

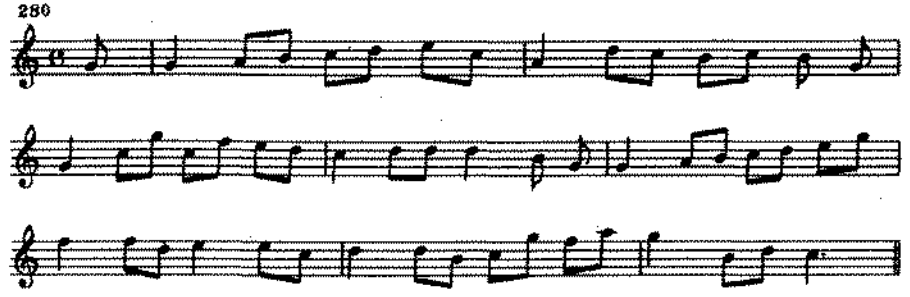


278

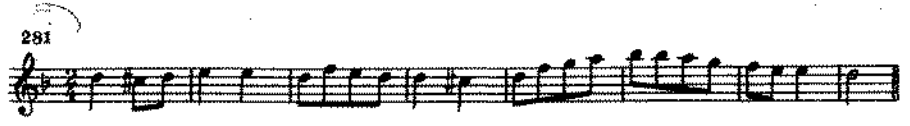


279

280

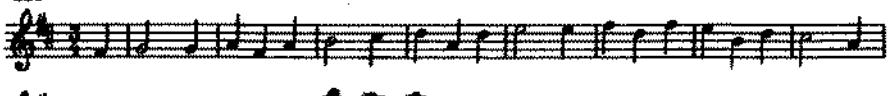


281

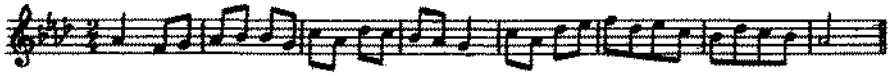


282

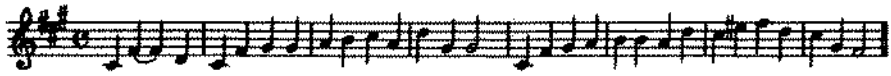
283



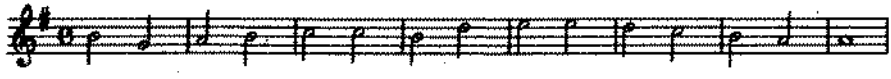
284

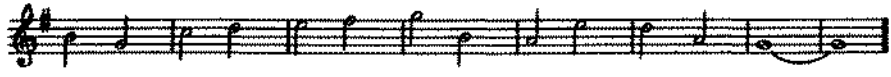


285

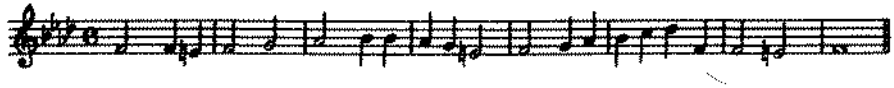


286



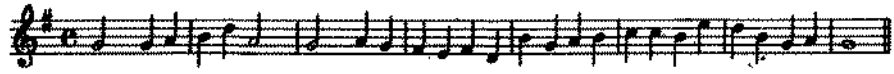


287

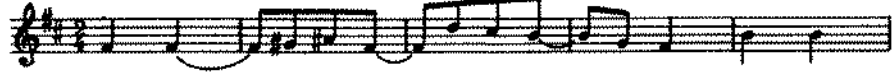


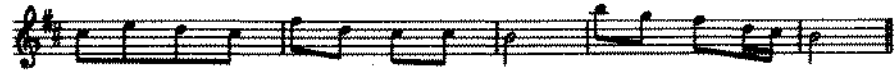
СЕКСТА В ТОНИЧЕСКОМ СОЧЕТАНИИ

288

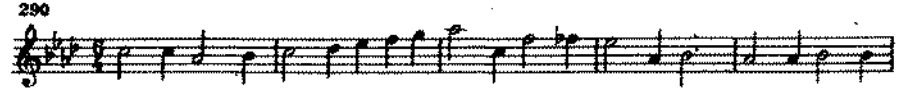


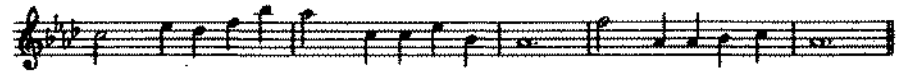
289



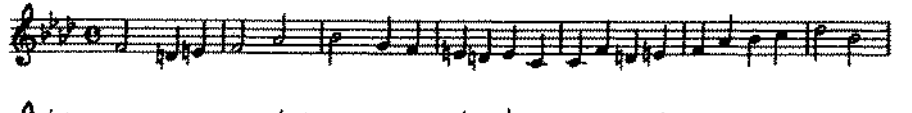


290

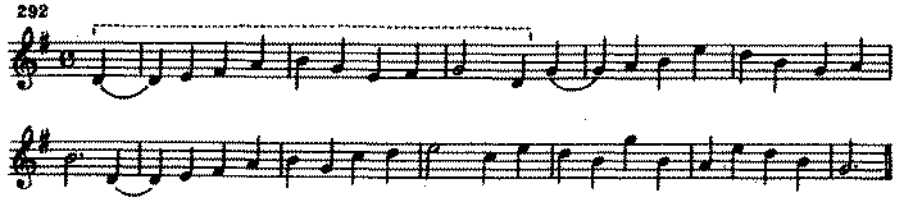




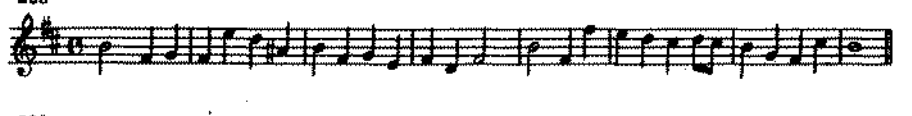
291



292

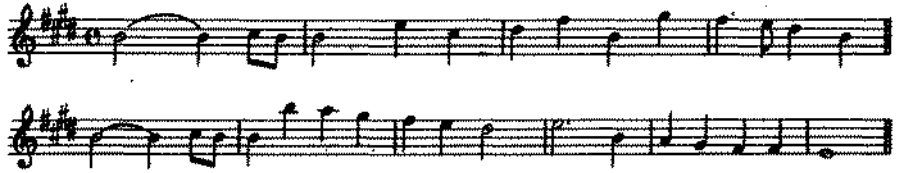


293

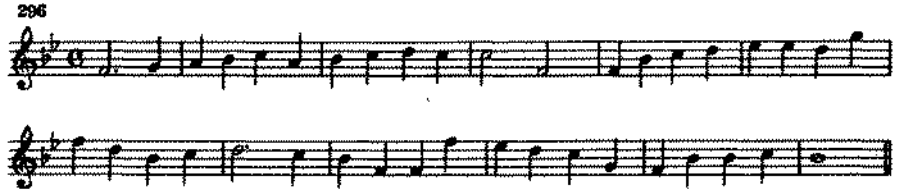


294

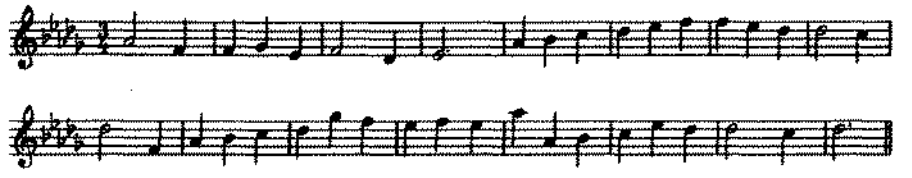
295



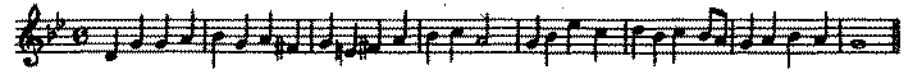
296



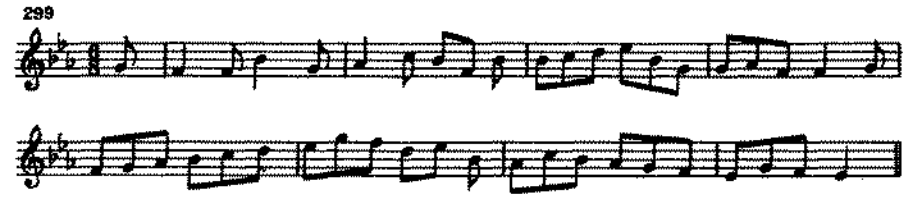
297



298



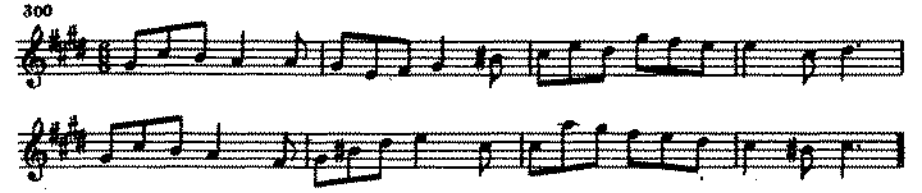
299



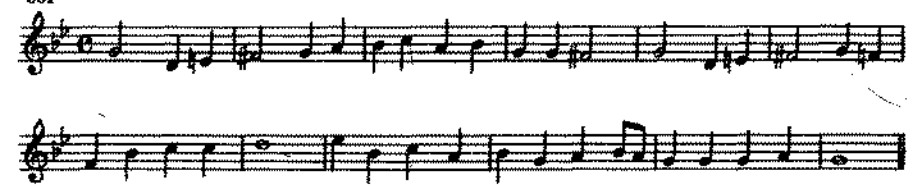
ПОБОЧНЫЕ АККОРДЫ МАЖОРА И МИНОРА

НАТУРАЛЬНЫЙ МИНОР

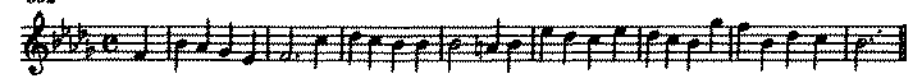
300



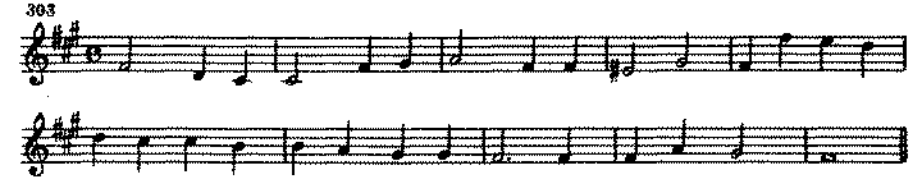
301



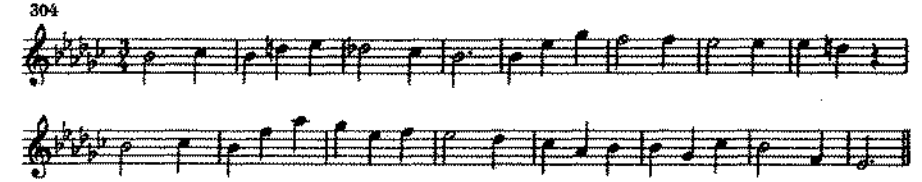
302

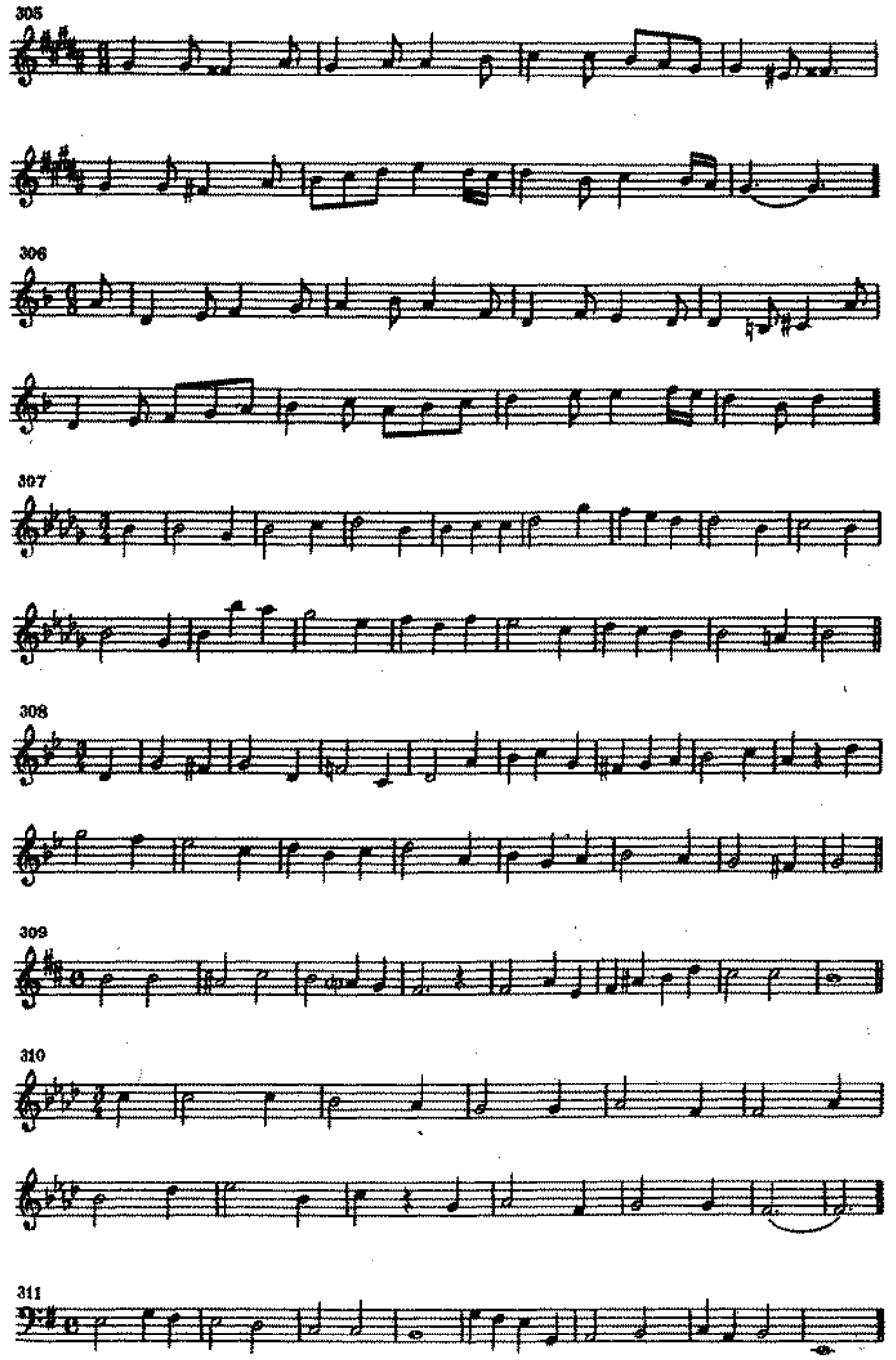


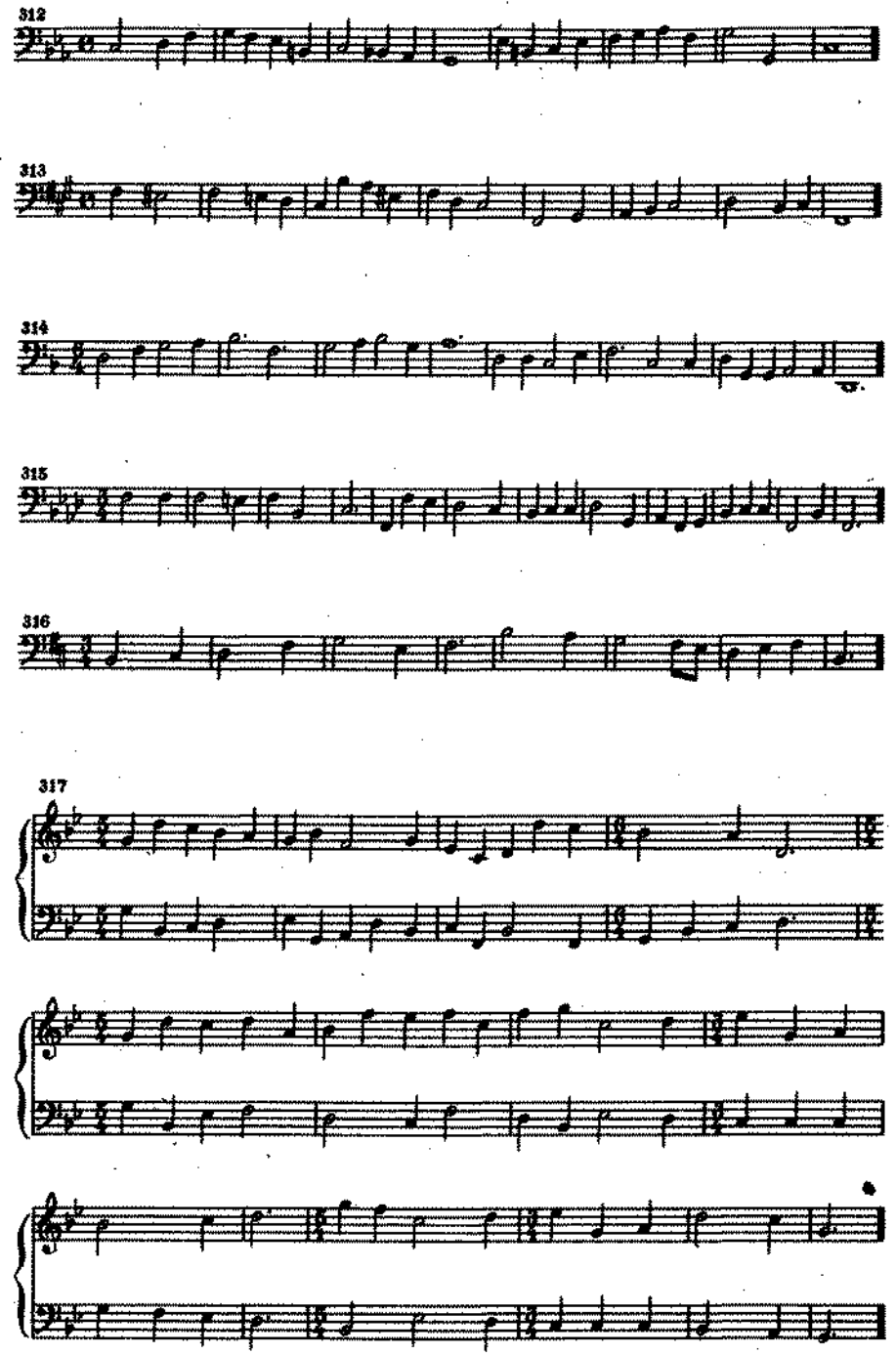
303



304

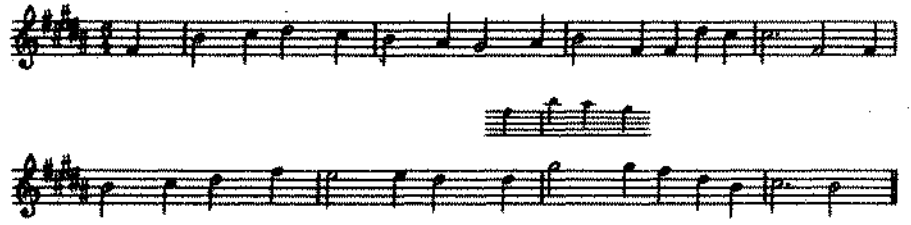



305
306
307
308
309
310
311

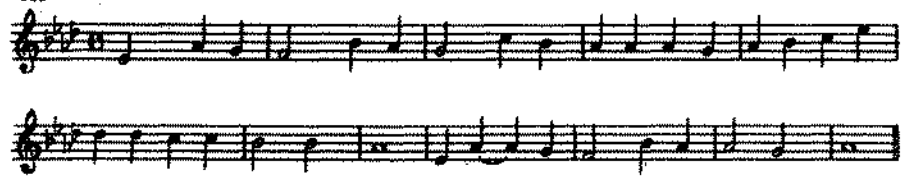

312
313
314
315
316
317

ТРЕЗВУЧИЕ III СТУПЕНИ МАЖОРА. ПРОЧИЕ СЕПТАККОРДЫ (I, III, IV, VI СТУПЕНЕЙ)

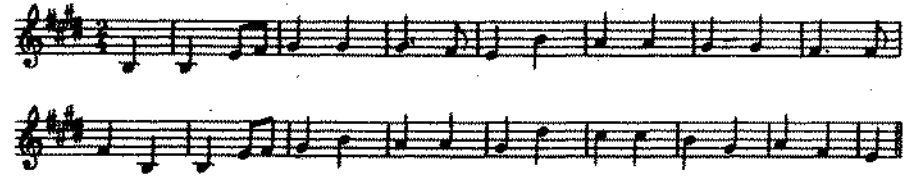
318



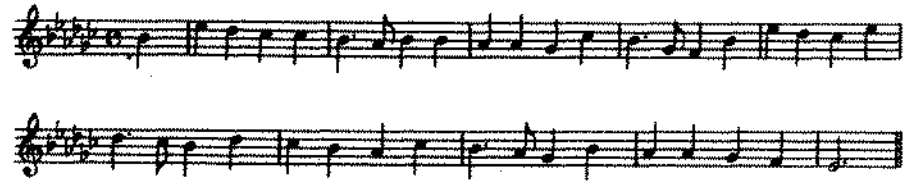
319



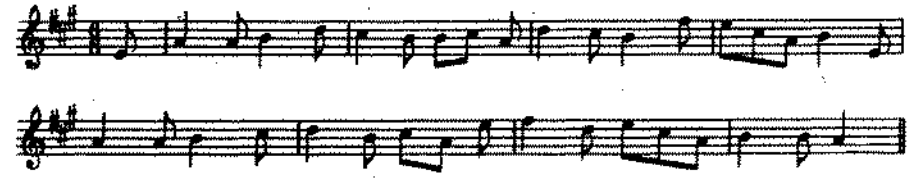
320

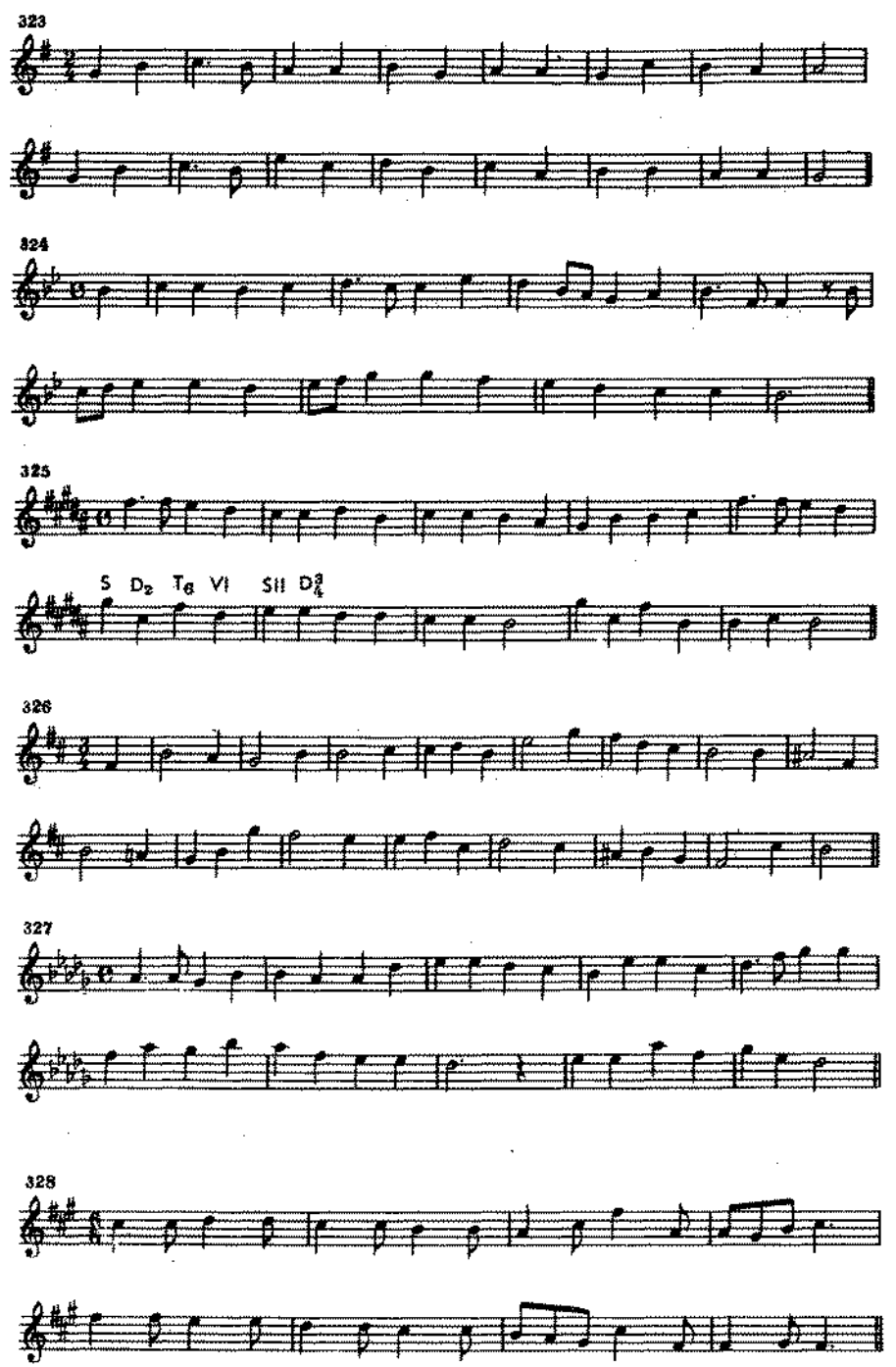


321

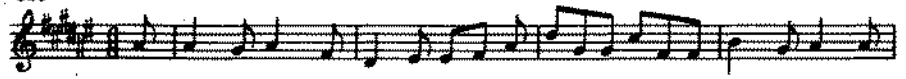


322

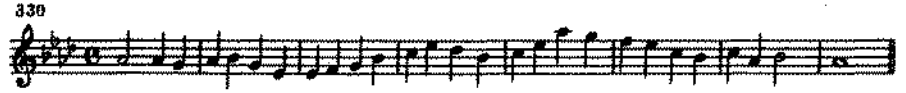



323
324
325
S D2 T6 VI SII D4 3
326
327
328

329

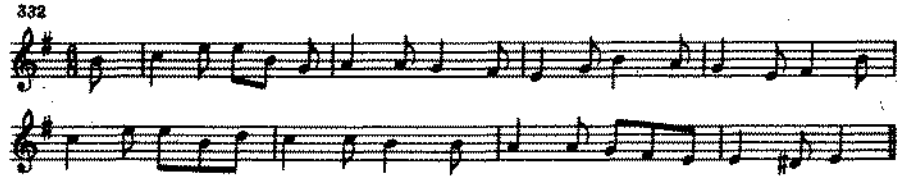


330

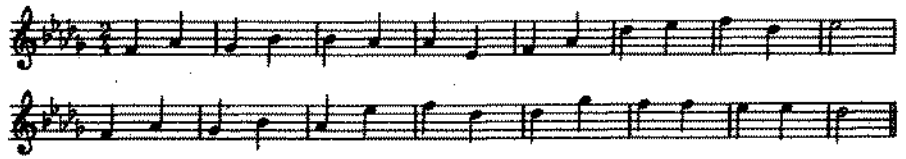


331

332

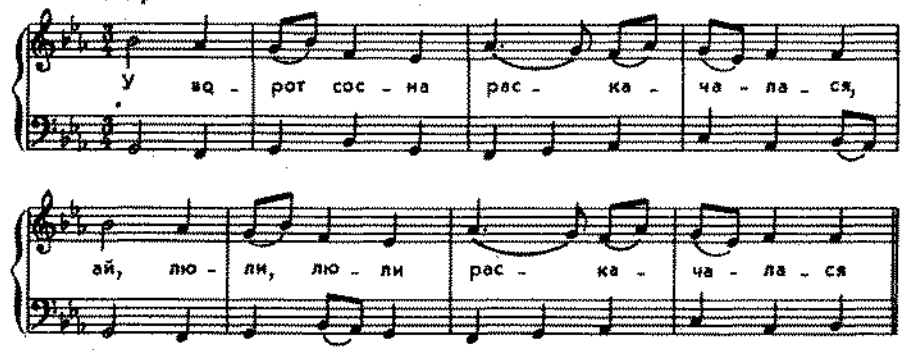


333

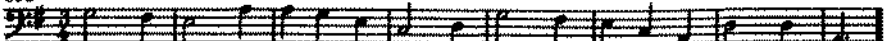


«У ворот сосна раскачалася»
(сб. Н. Римского-Корсакова «100 русских народных песен», № 21)

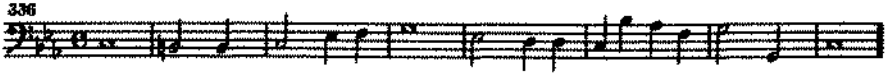
334 Умеренно



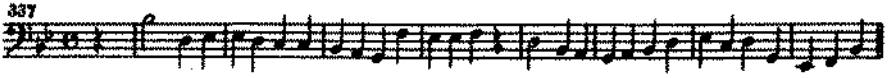
335



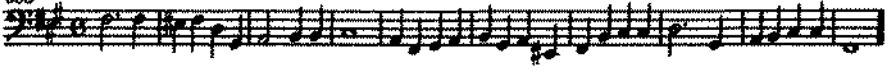
336



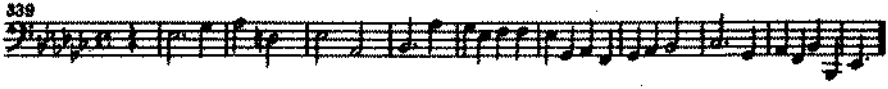
337



338

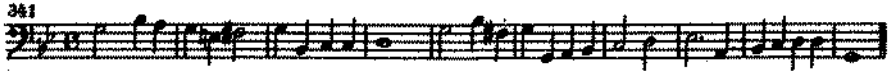


339

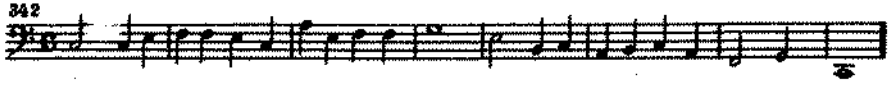


340

341

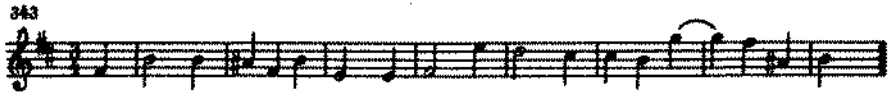


342

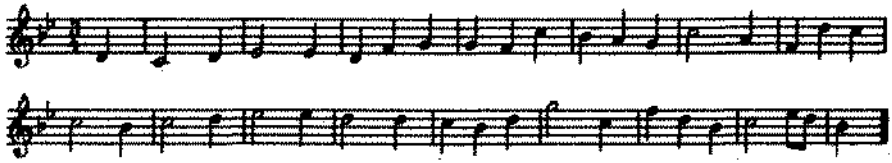


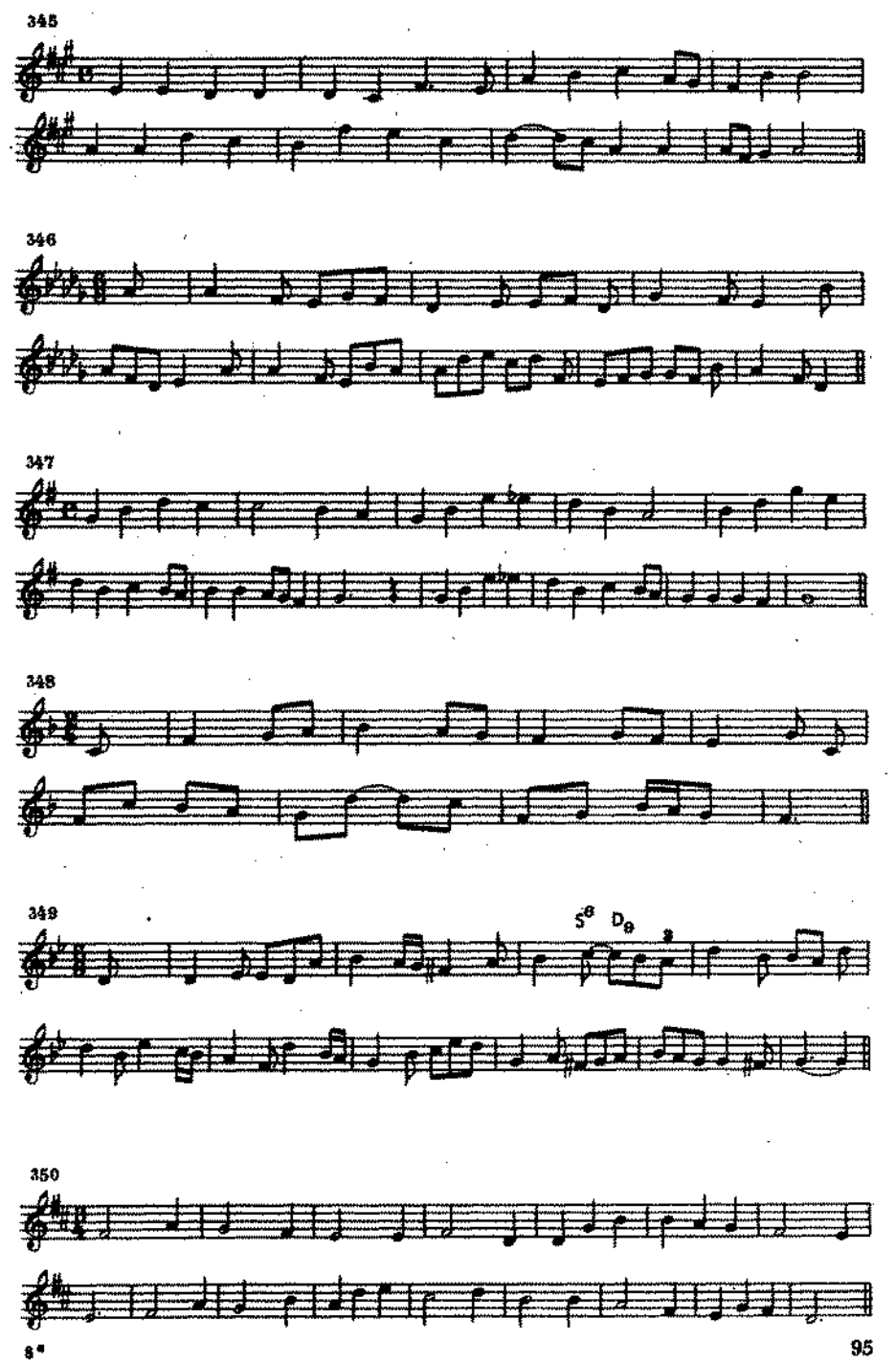
ДОМИНАНТОВЫЙ НОНАККОРД (D_9)

343



344

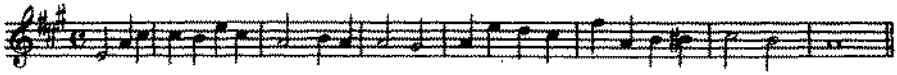



345
346
347
348
349
350

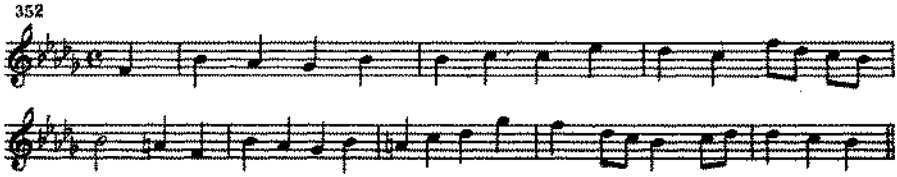
АККОРДЫ ГРУППЫ DD

АККОРДЫ DD В КАДЕНЦИИ

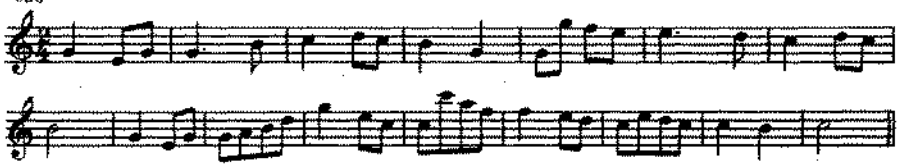
351



352

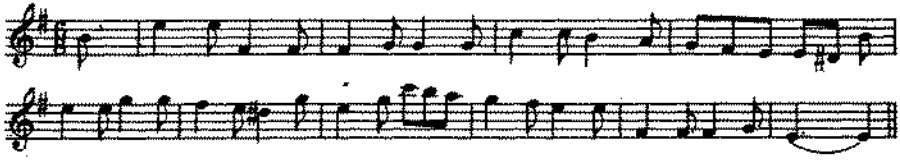


353

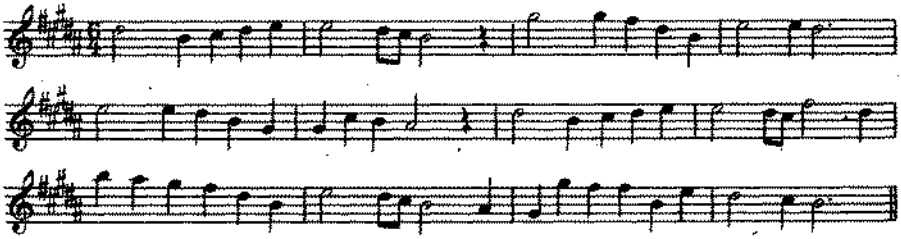


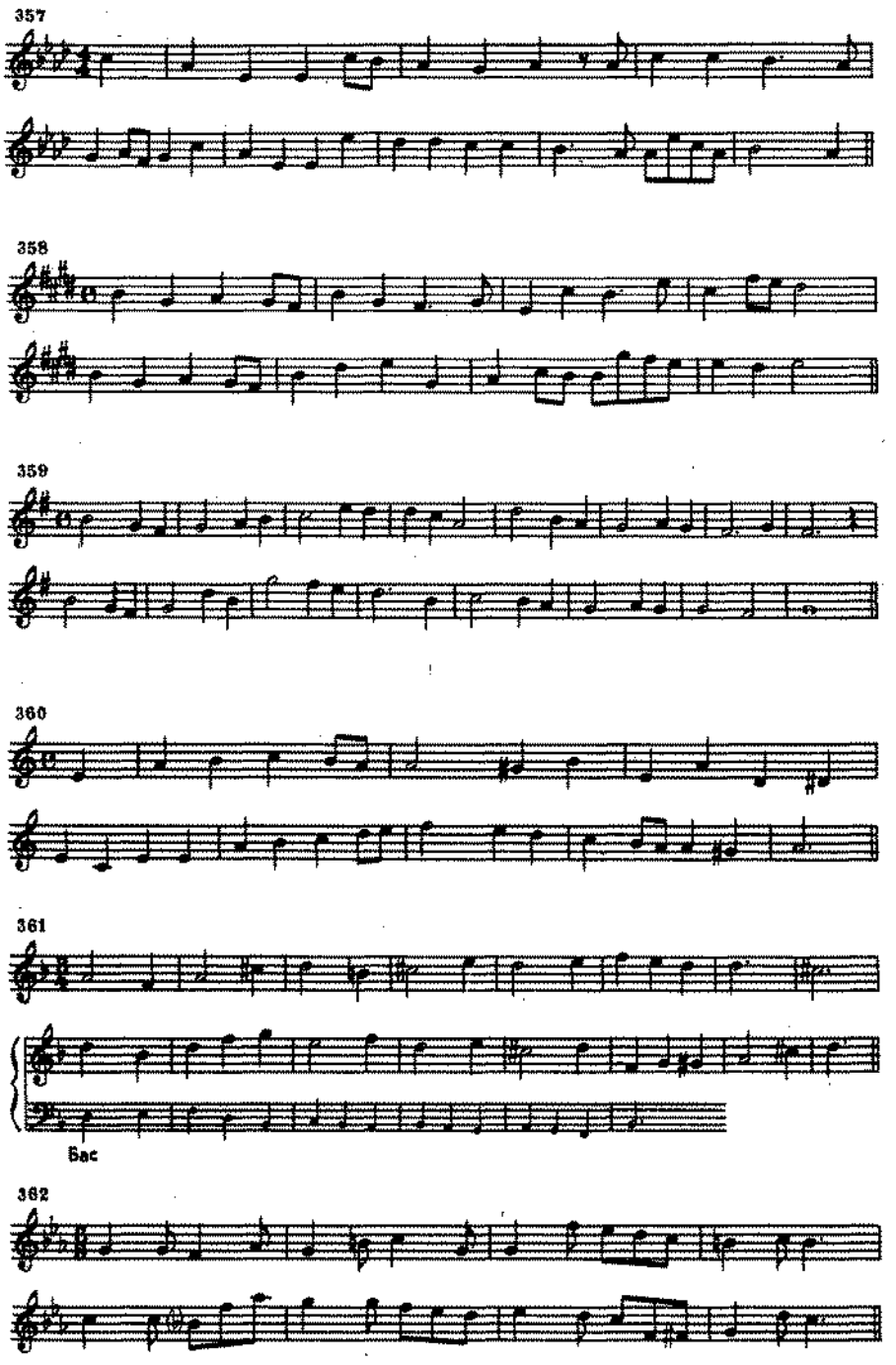
354

355

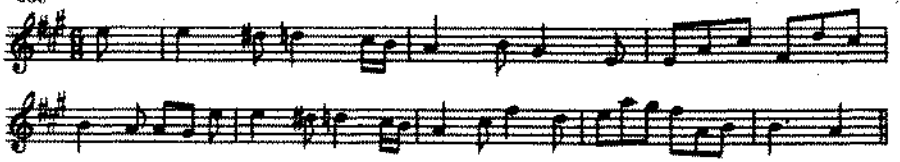


356

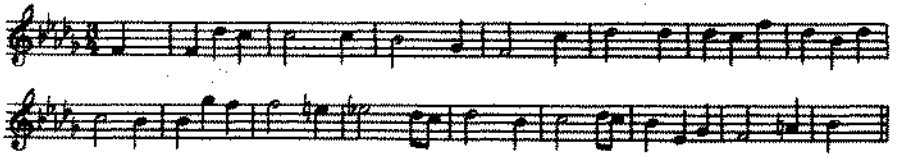



357
358
359
360
361
Бас
362

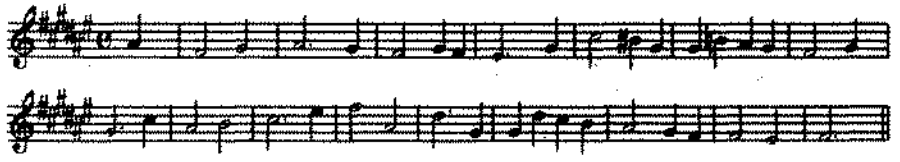
363



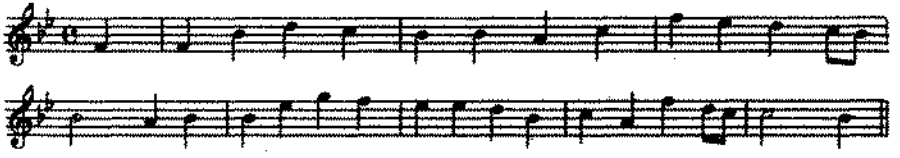
364



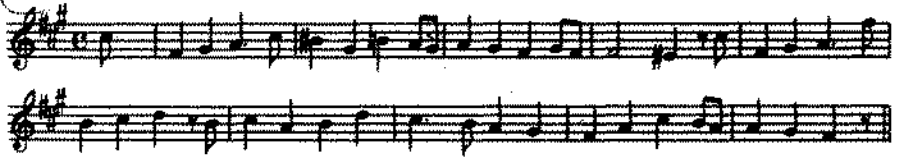
365



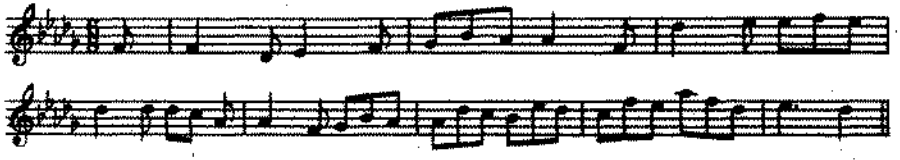
366

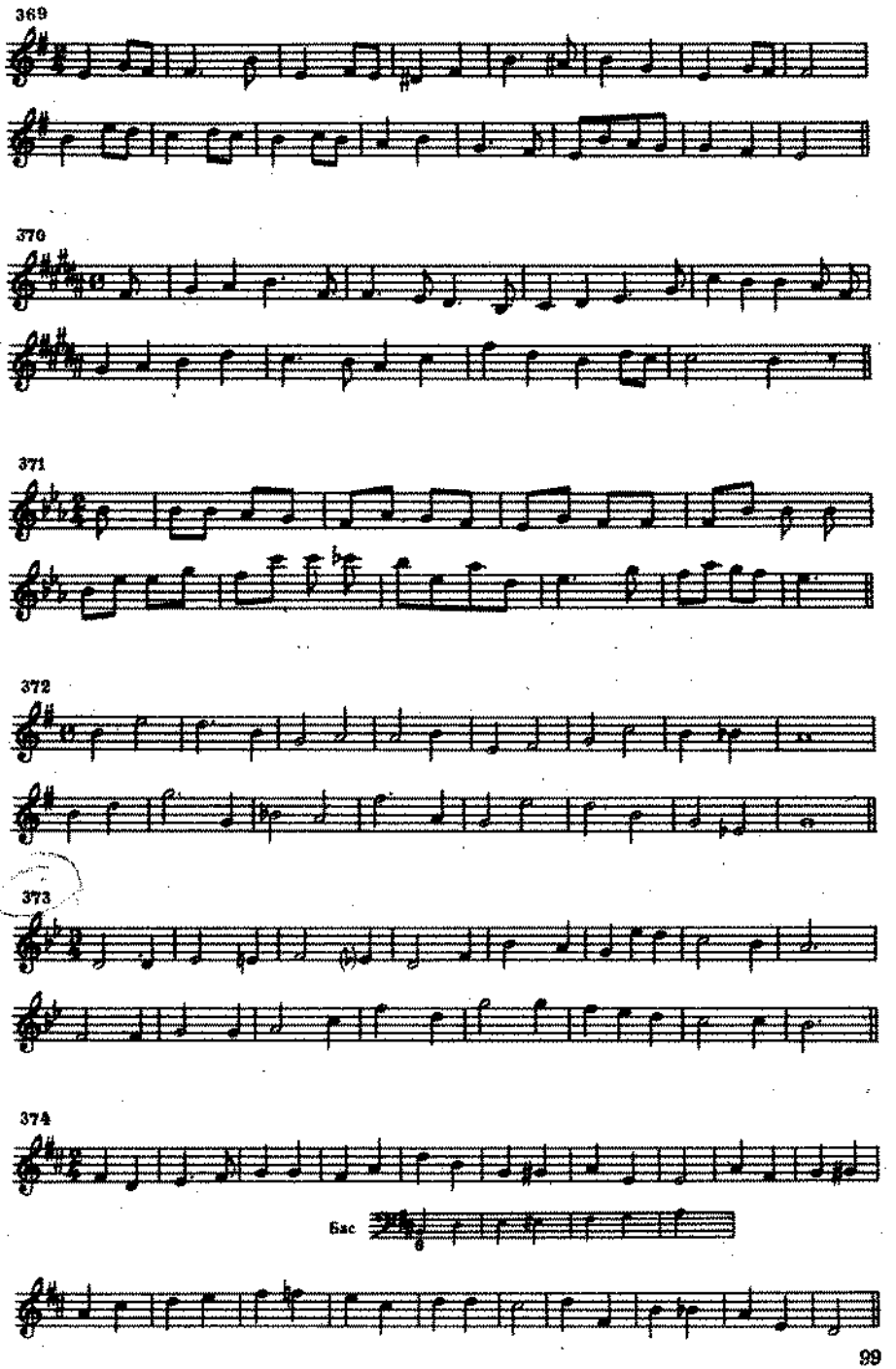


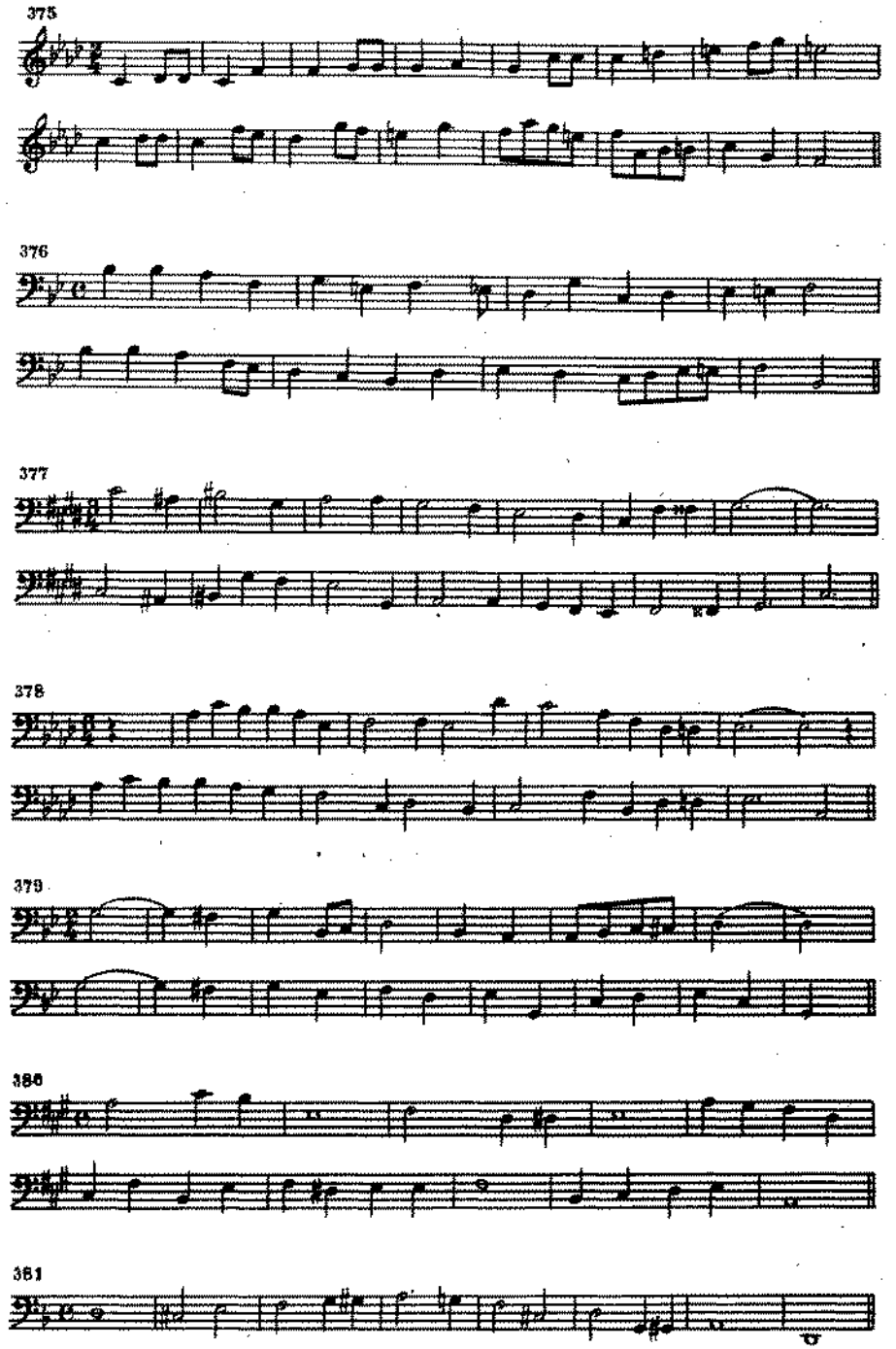
367



368

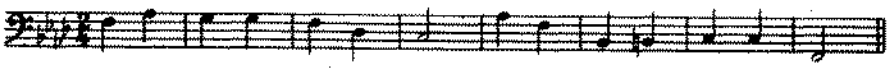



369
370
371
372
373
374
Бас


375
376
377
378
379
380
381

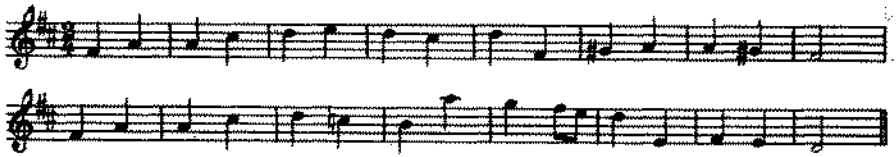
382

383

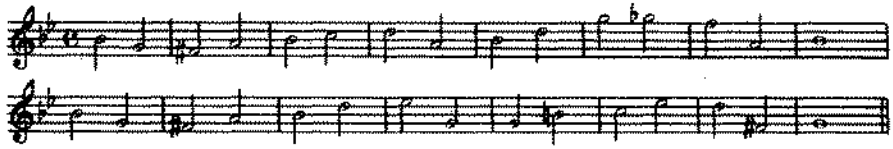


ОТКЛОНЕНИЯ И МОДУЛЯЦИИ В ТОНАЛЬНОСТИ I-Й СТЕПЕНИ РОДСТВА

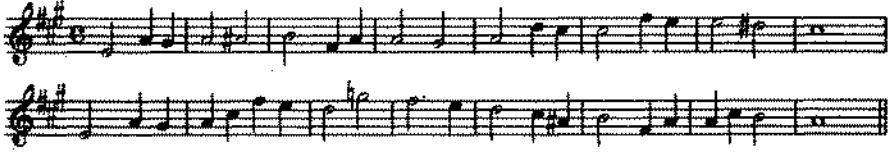
384



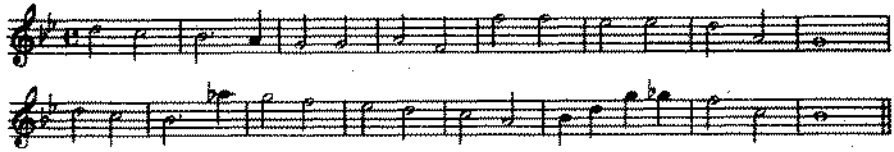
385

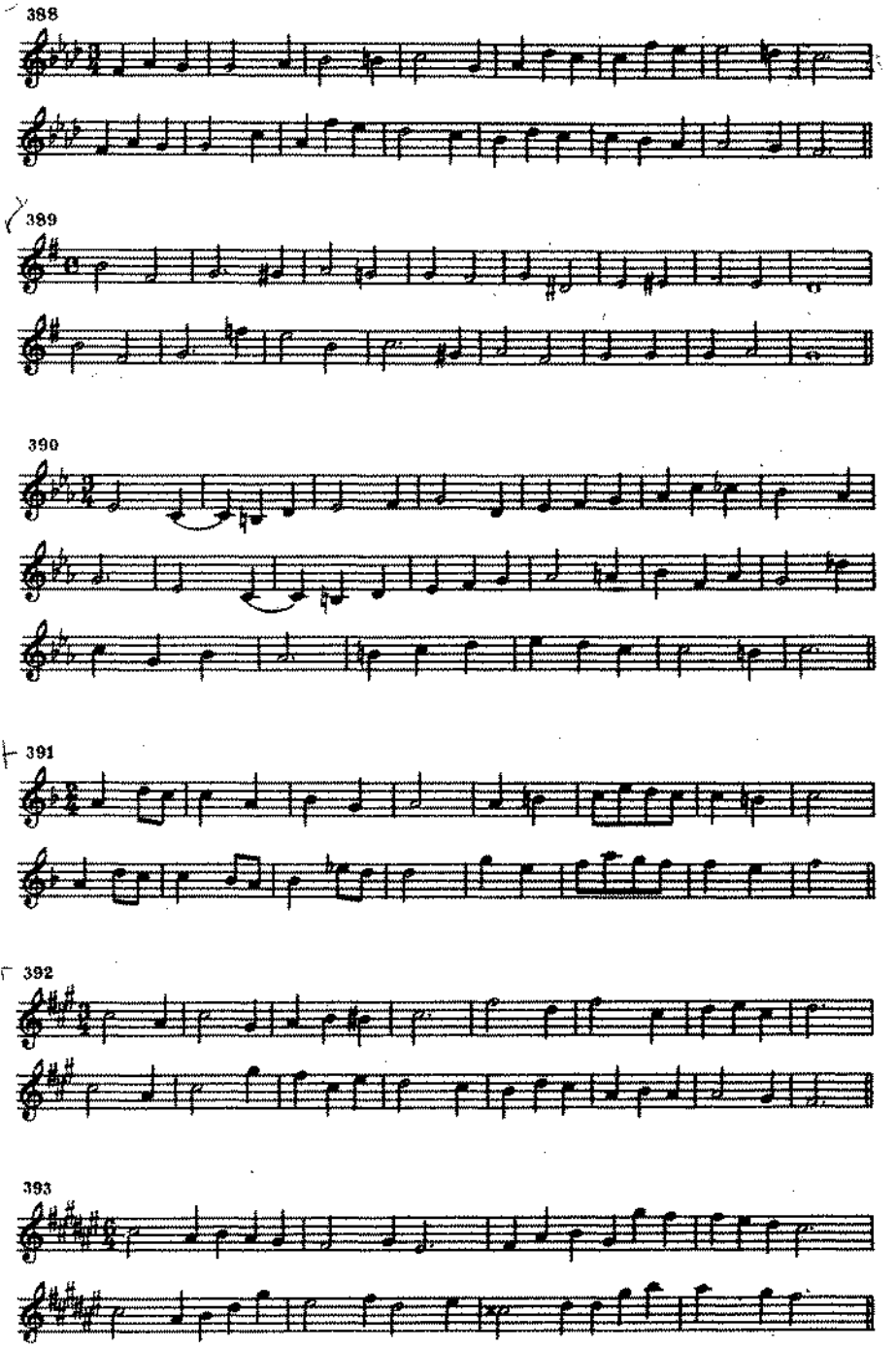


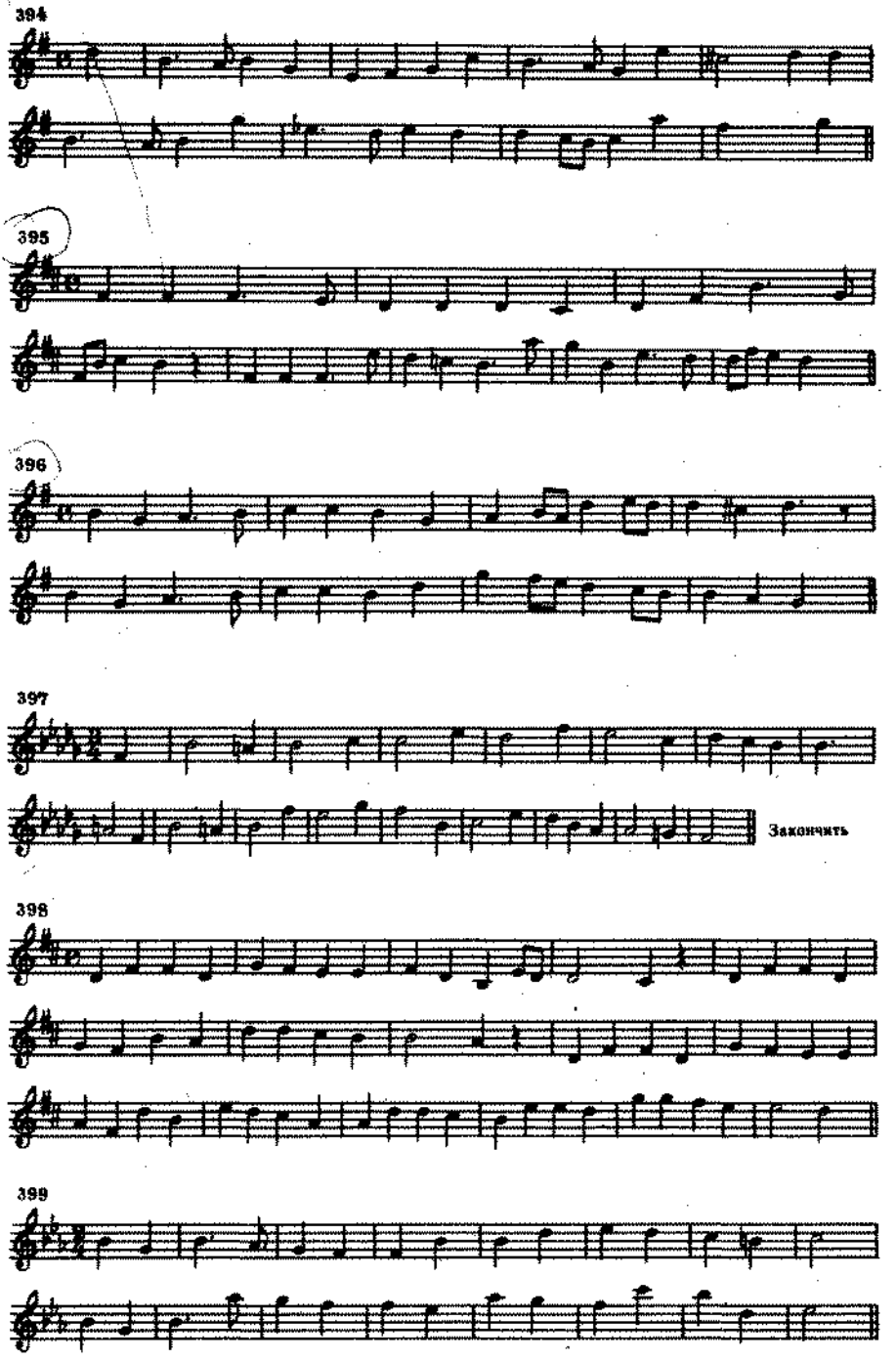
386



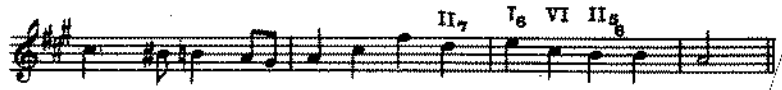
387




388
389
390
391
392
393

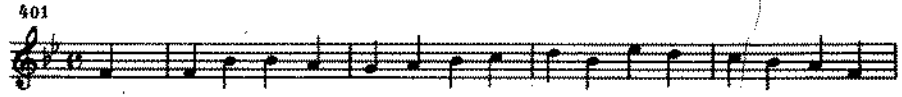

394
395
396
397
Закончить
398
399

400



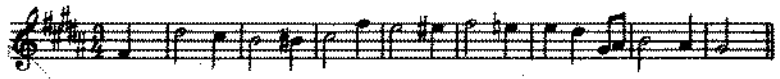
Закончить

401



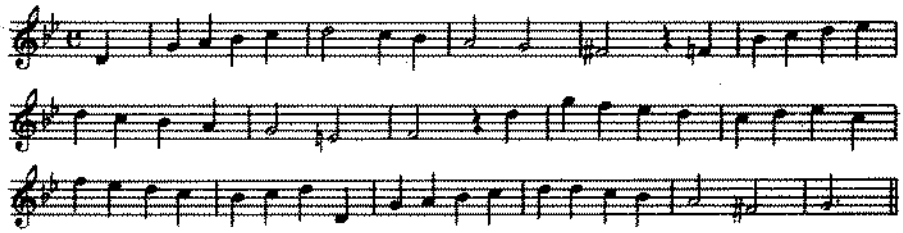
Закончить

402

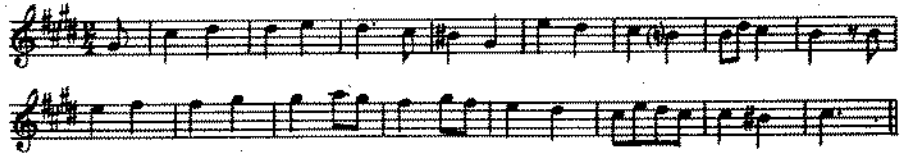


Закончить

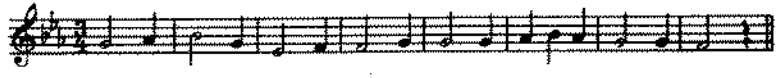
403



404

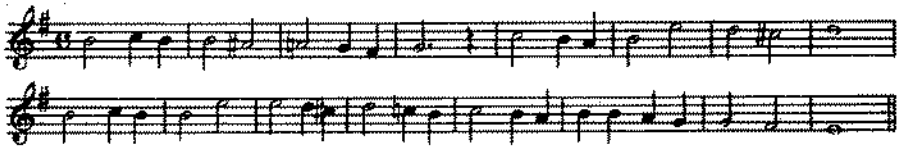


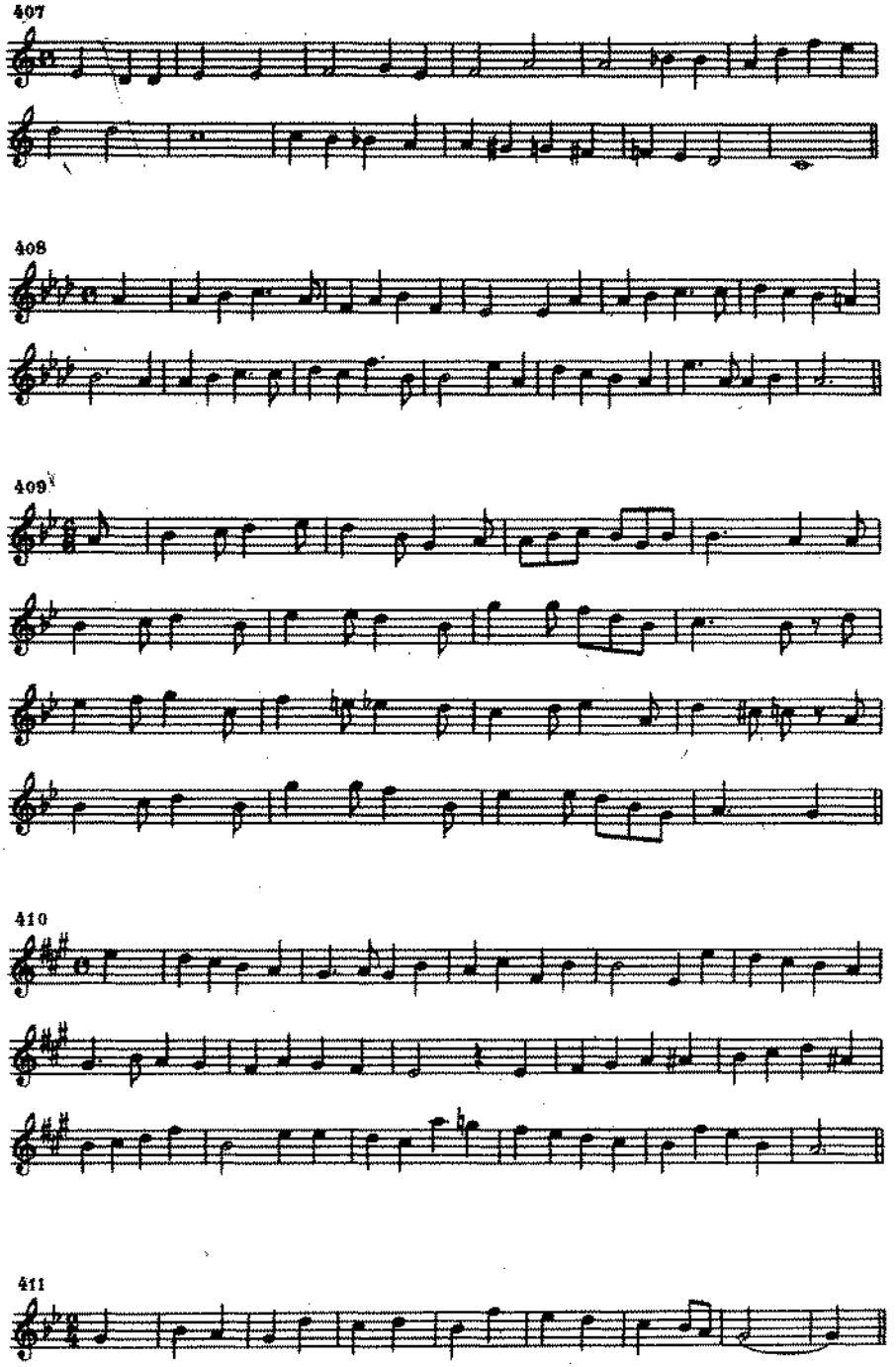
405



Закончить

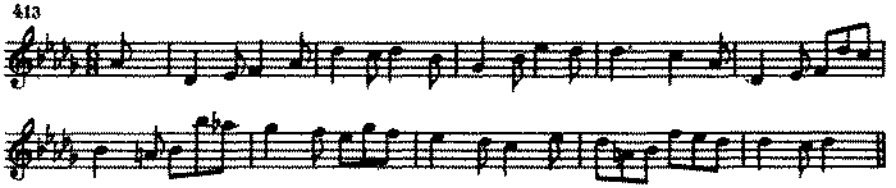
406



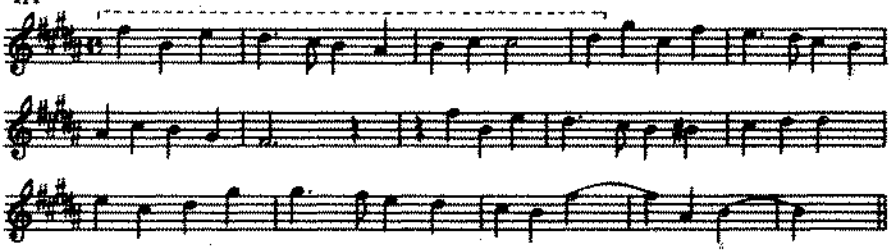

407
408
409
410
411

412

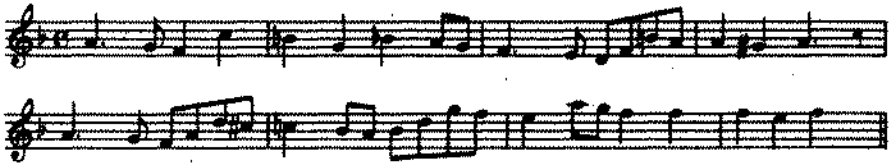
413



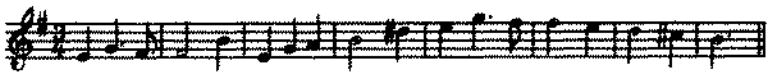
414



415

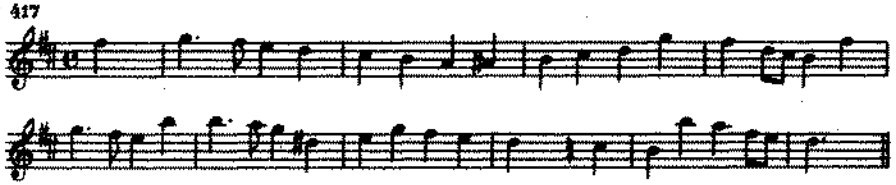


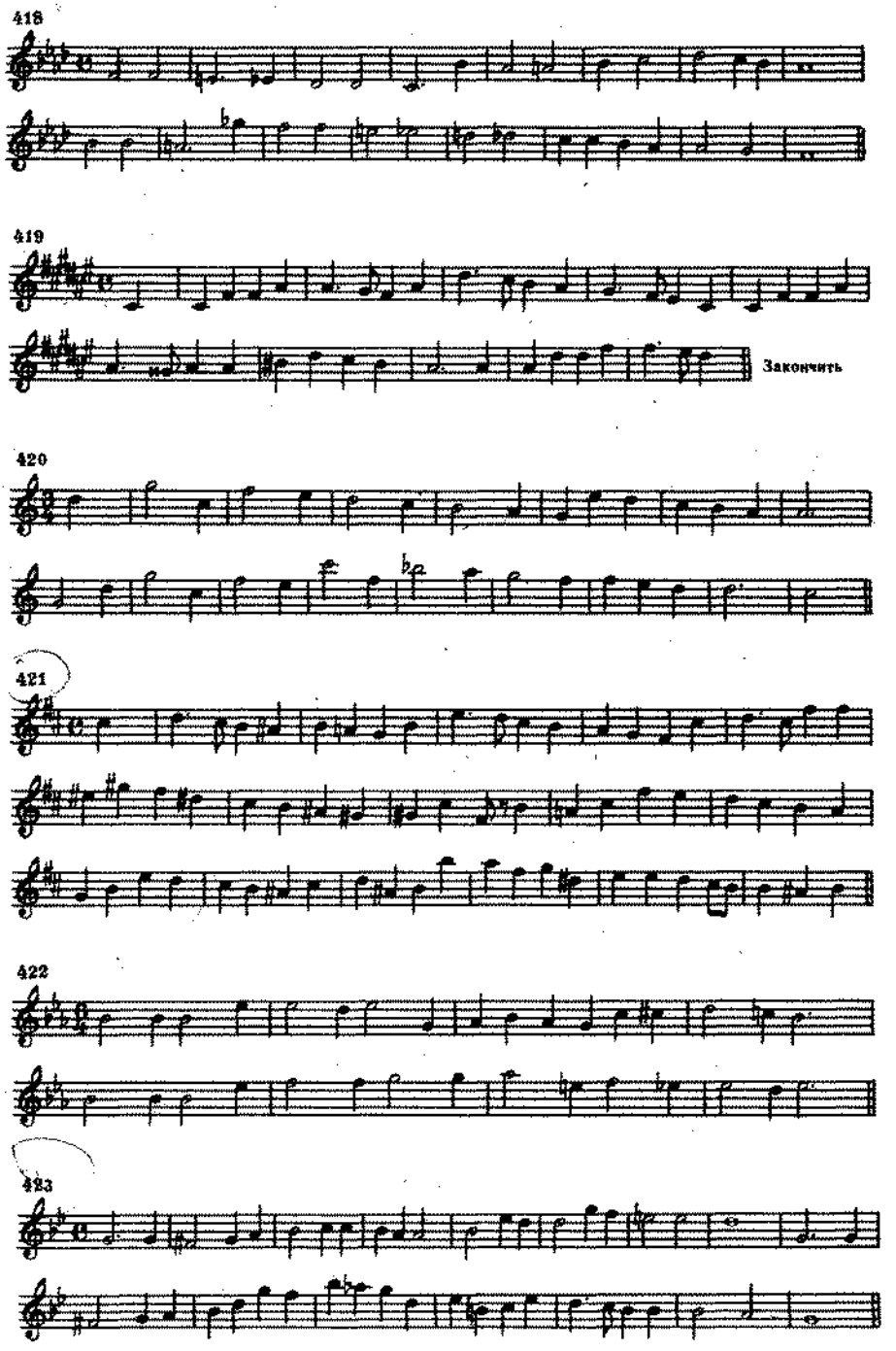
416

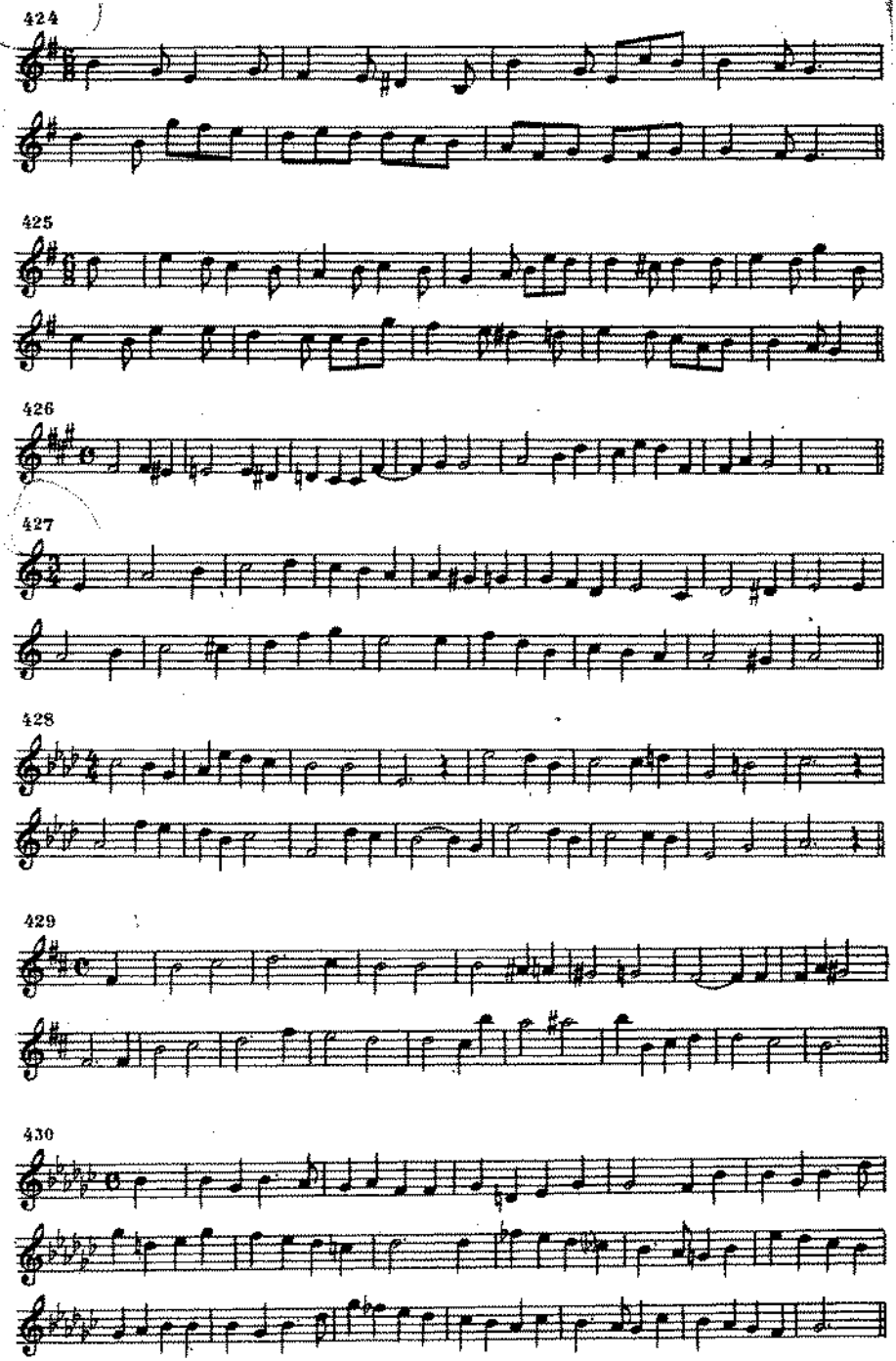


Закончить

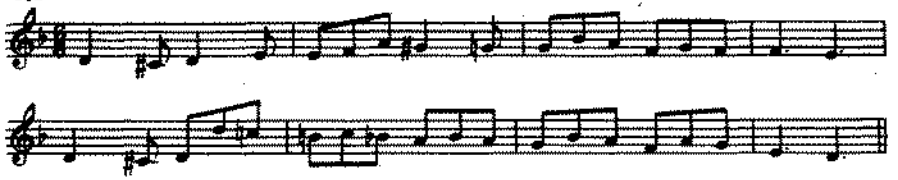
417



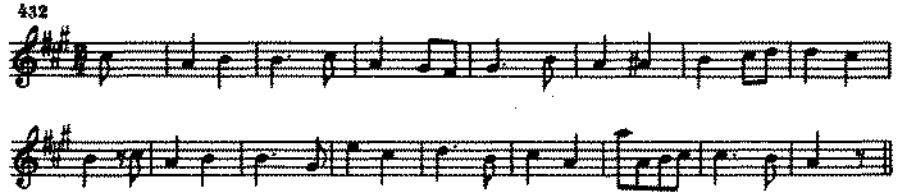

418
419
Закончить
420
421
422
423


424
425
426
427
428
429
430

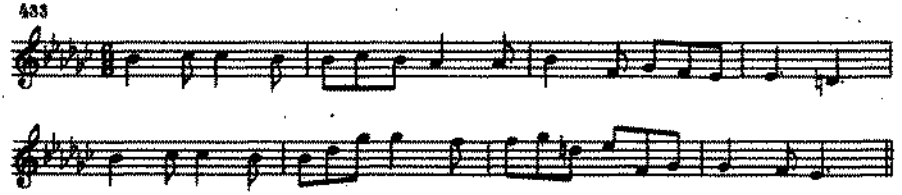
431



432



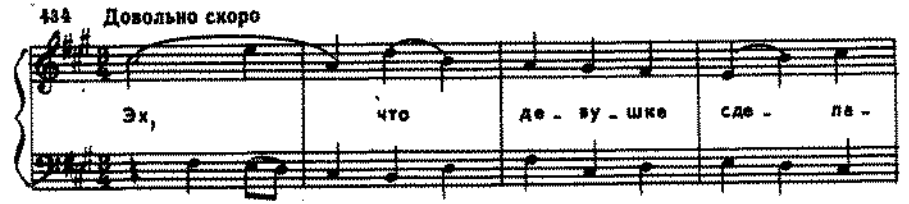
433

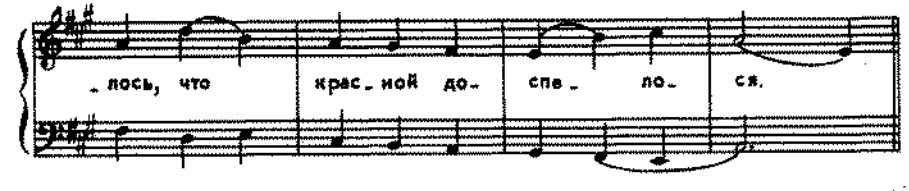


«Эх, что девушке сделалось»

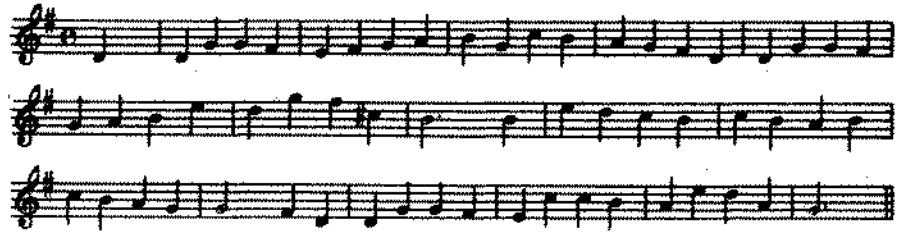
(сб. Н. Римского-Корсакова «100 русских народных песен», № 83)

434 Довольно скоро



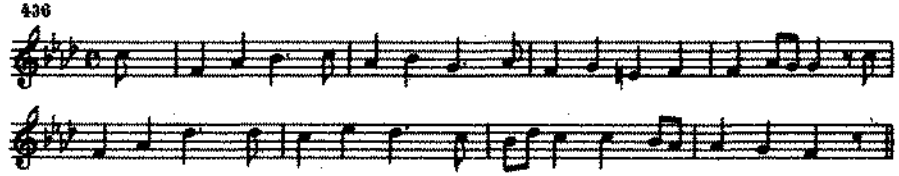


435

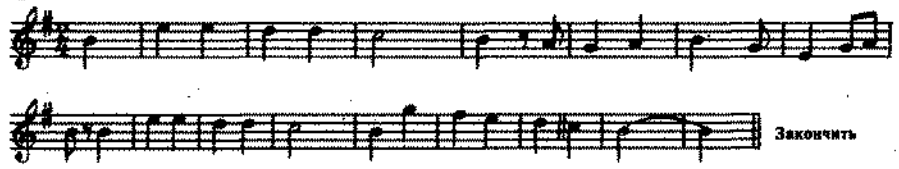


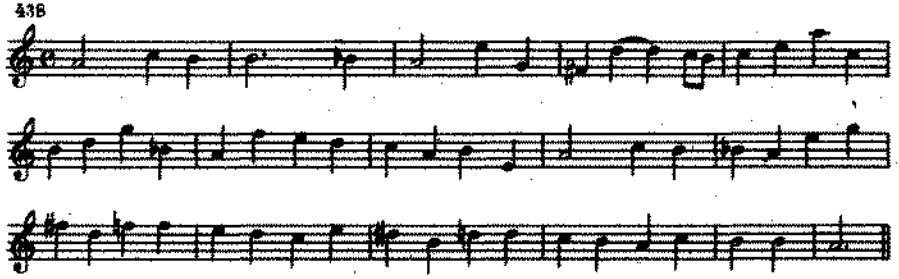
436

437

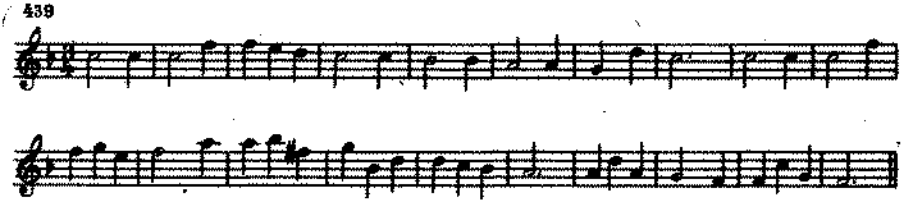


Закончить



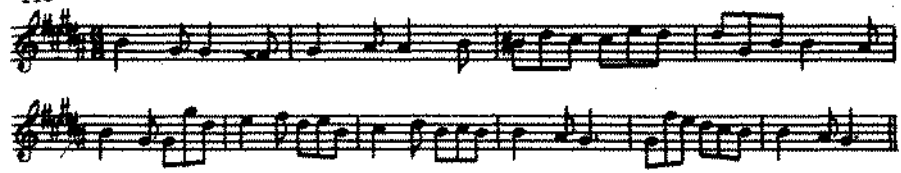


438



439

440



441

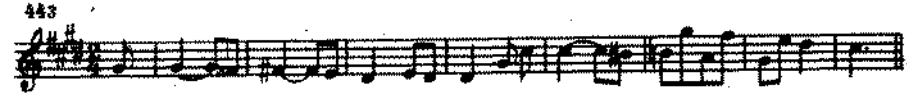
НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ

НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ НА СИЛЬНЫХ ДОЛЯХ:

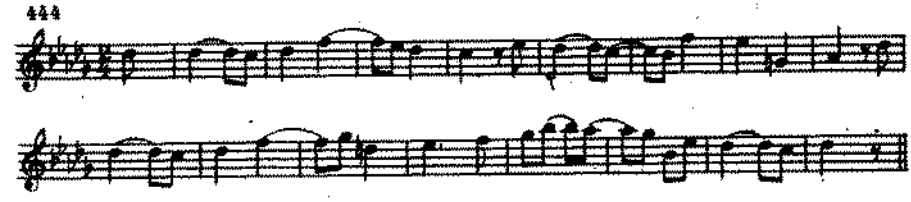
а) задержания приготовленные
б) задержания неприготовленные
в) вспомогательные на сильных долях
на основе плавного движения

442

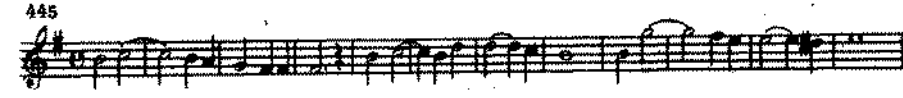
443



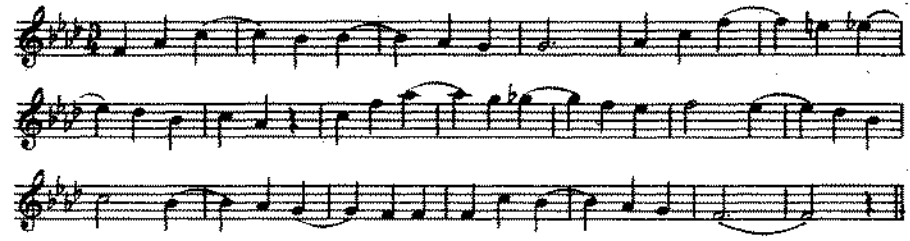
444



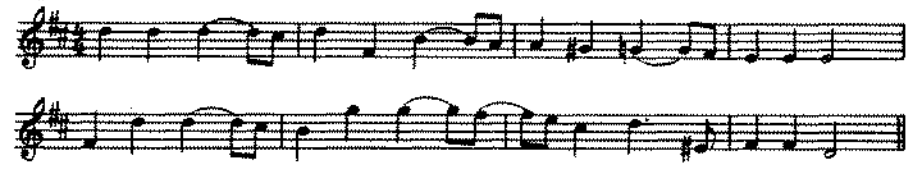
445



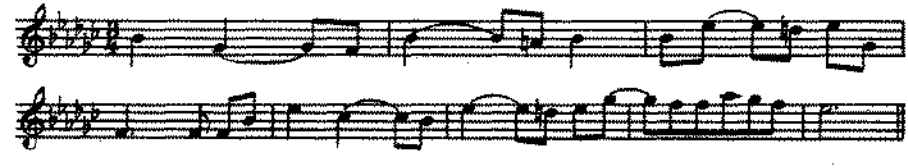
446



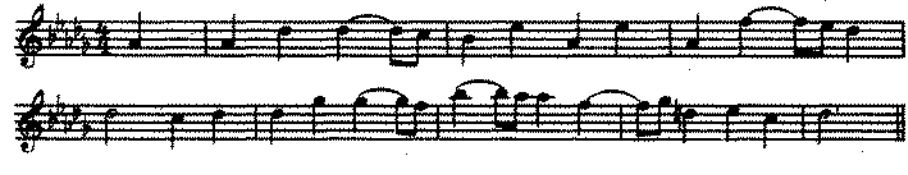
447



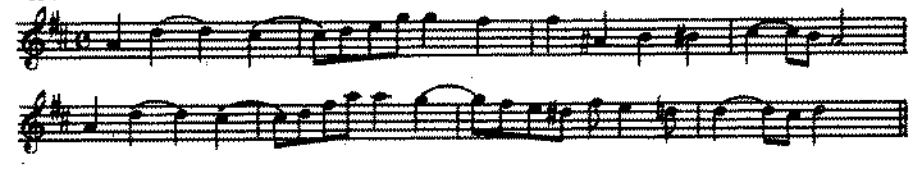
448



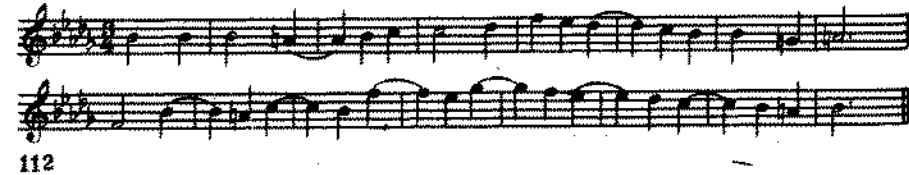
449



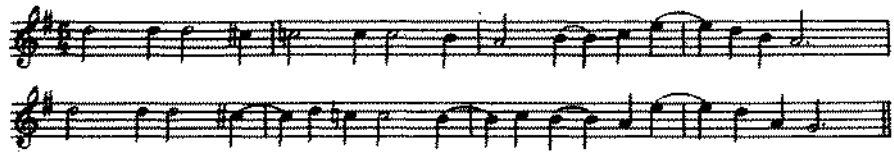
450



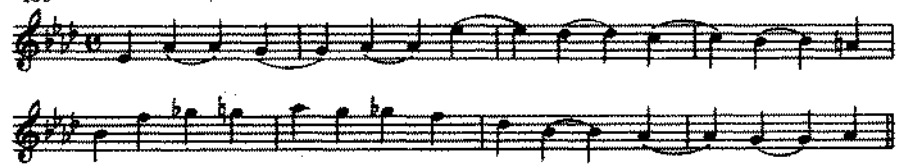
451



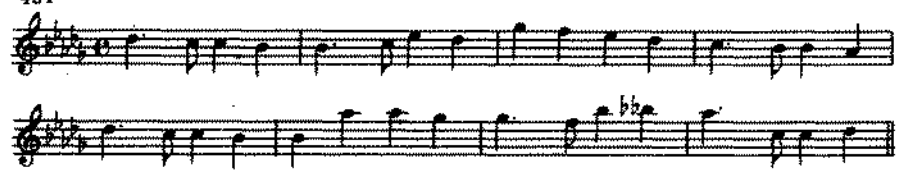
452



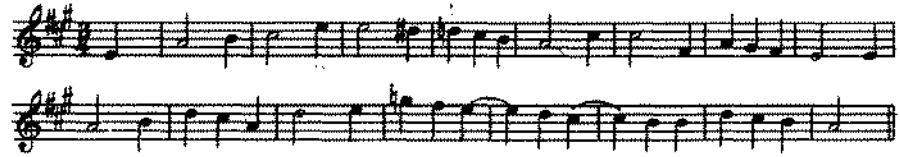
453



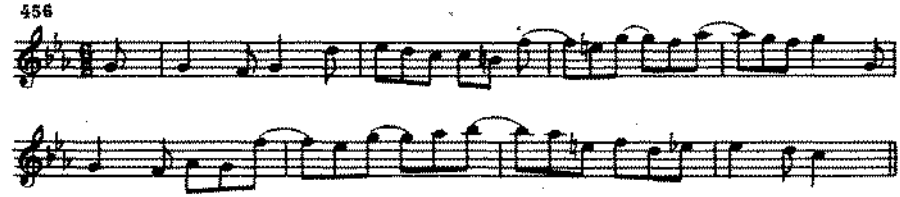
454



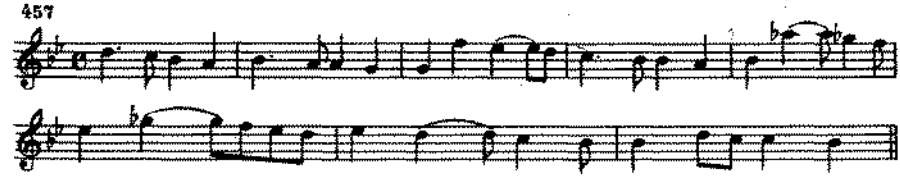
455



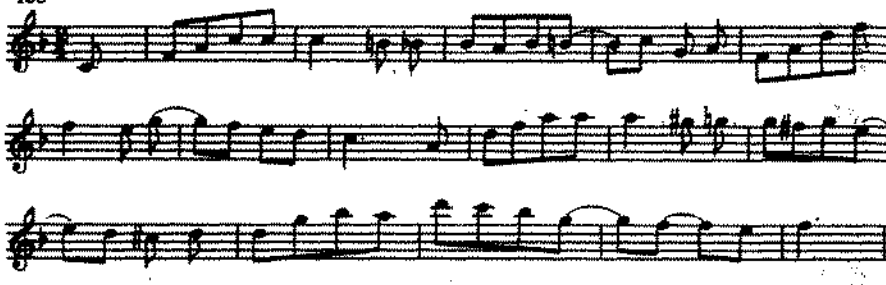
456



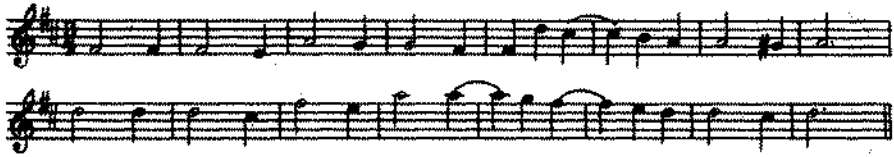
457



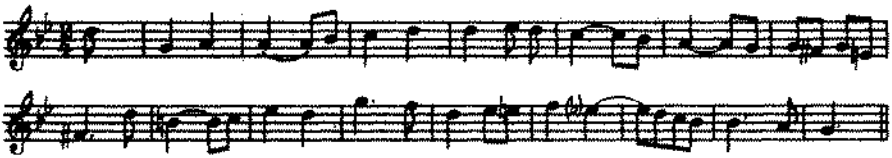
458



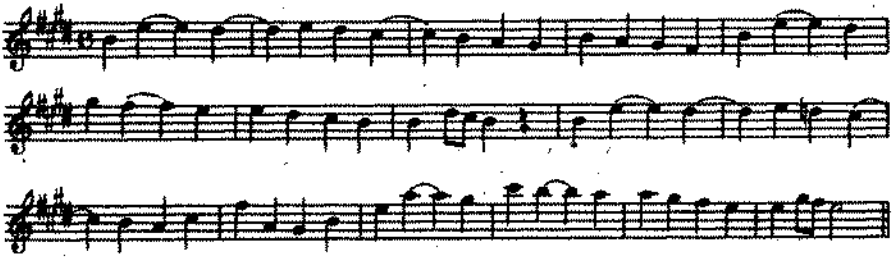
459



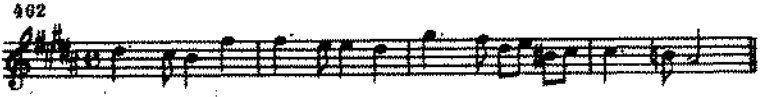
460



461

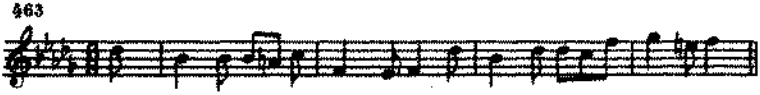


462



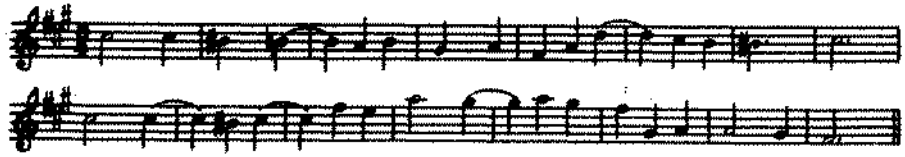
Закончить

463

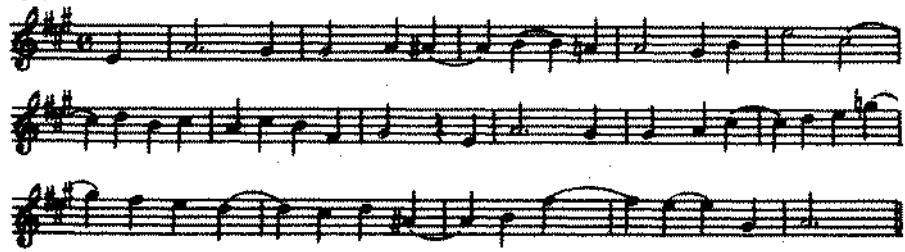


Закончить

464

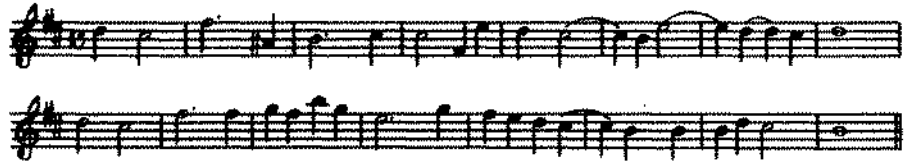


465

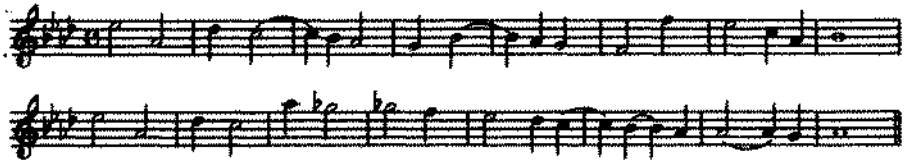


466

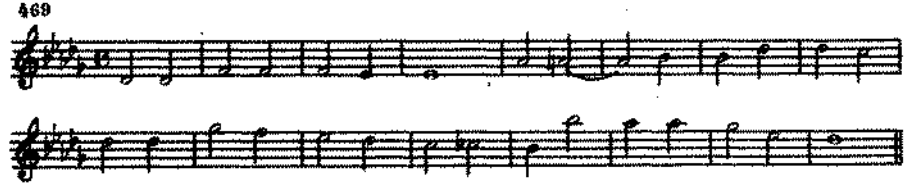
467

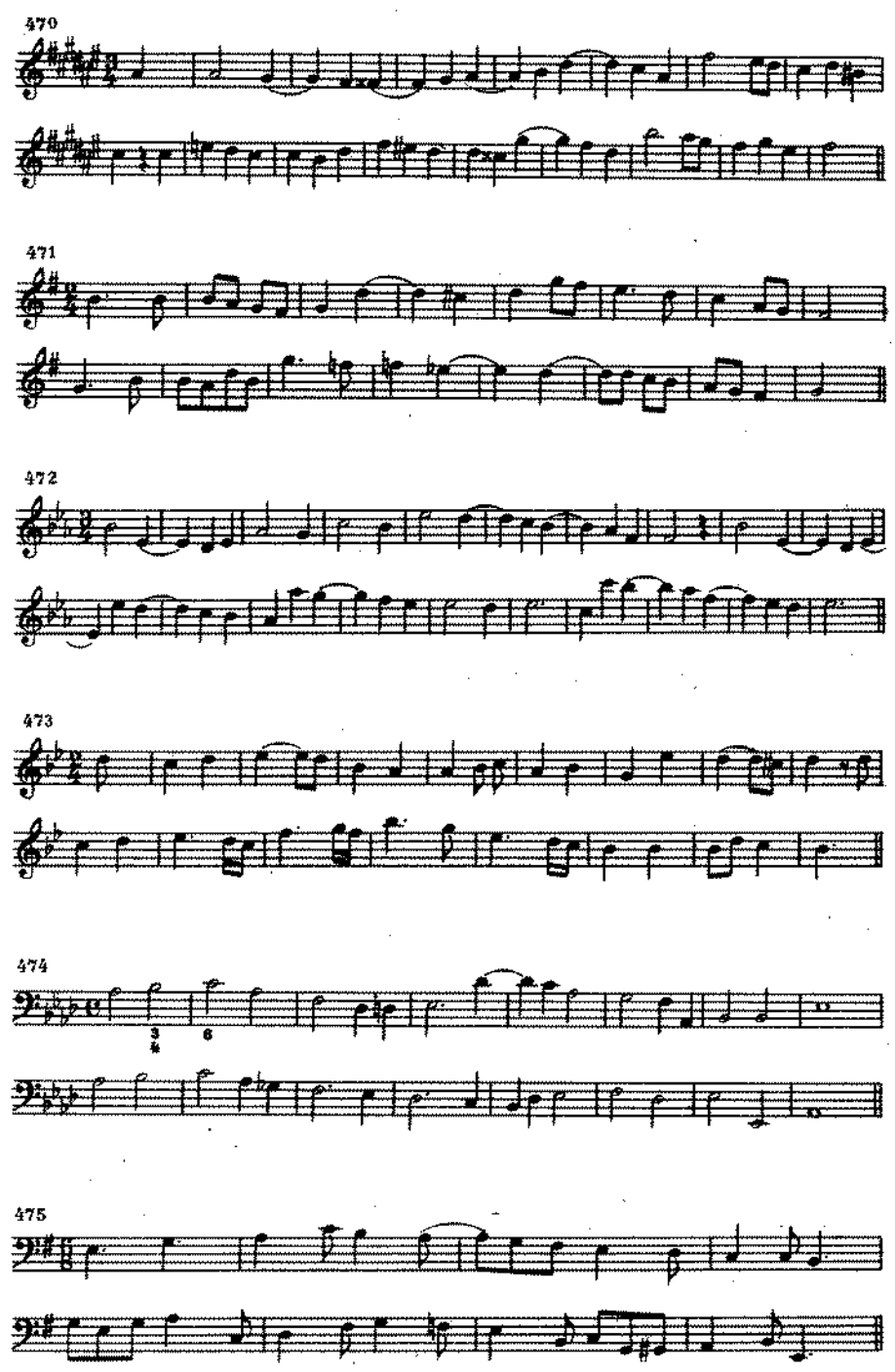


468

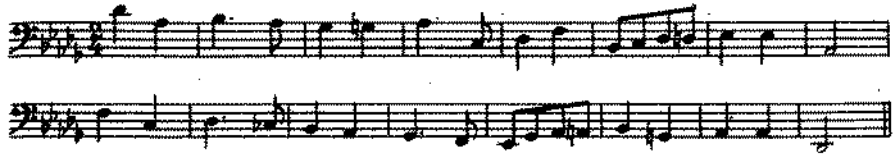


469

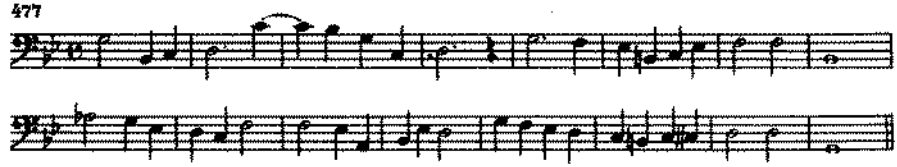



470
471
472
473
474
475

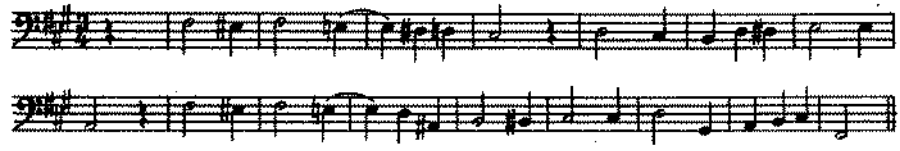
476



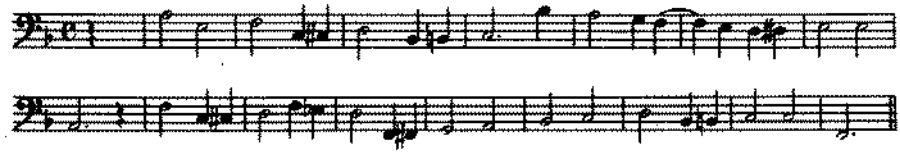
477



478



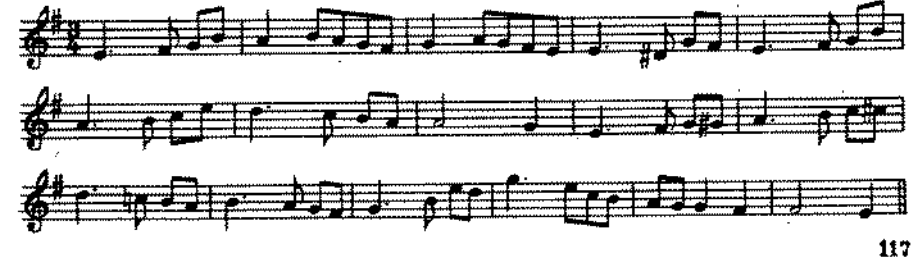
479



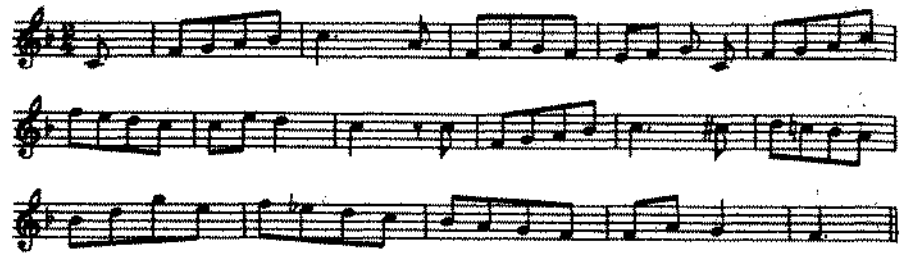
НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ НА СЛАБЫХ ДОЛЯХ:

а) проходящие
б) вспомогательные
в) предъемы

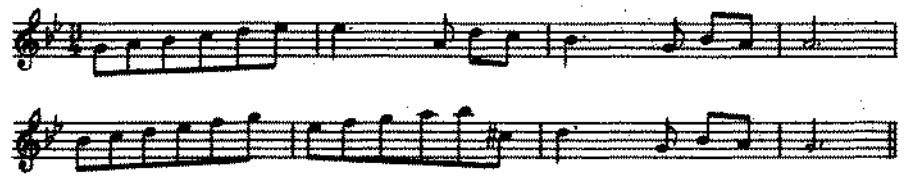
480



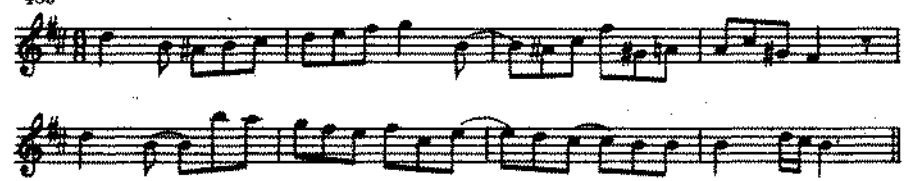
481



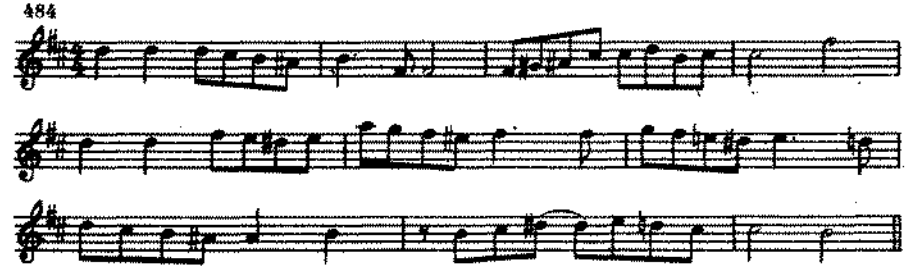
482



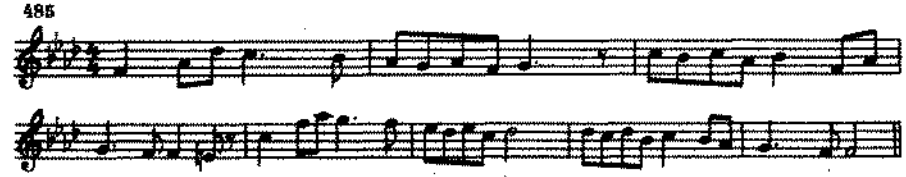
483

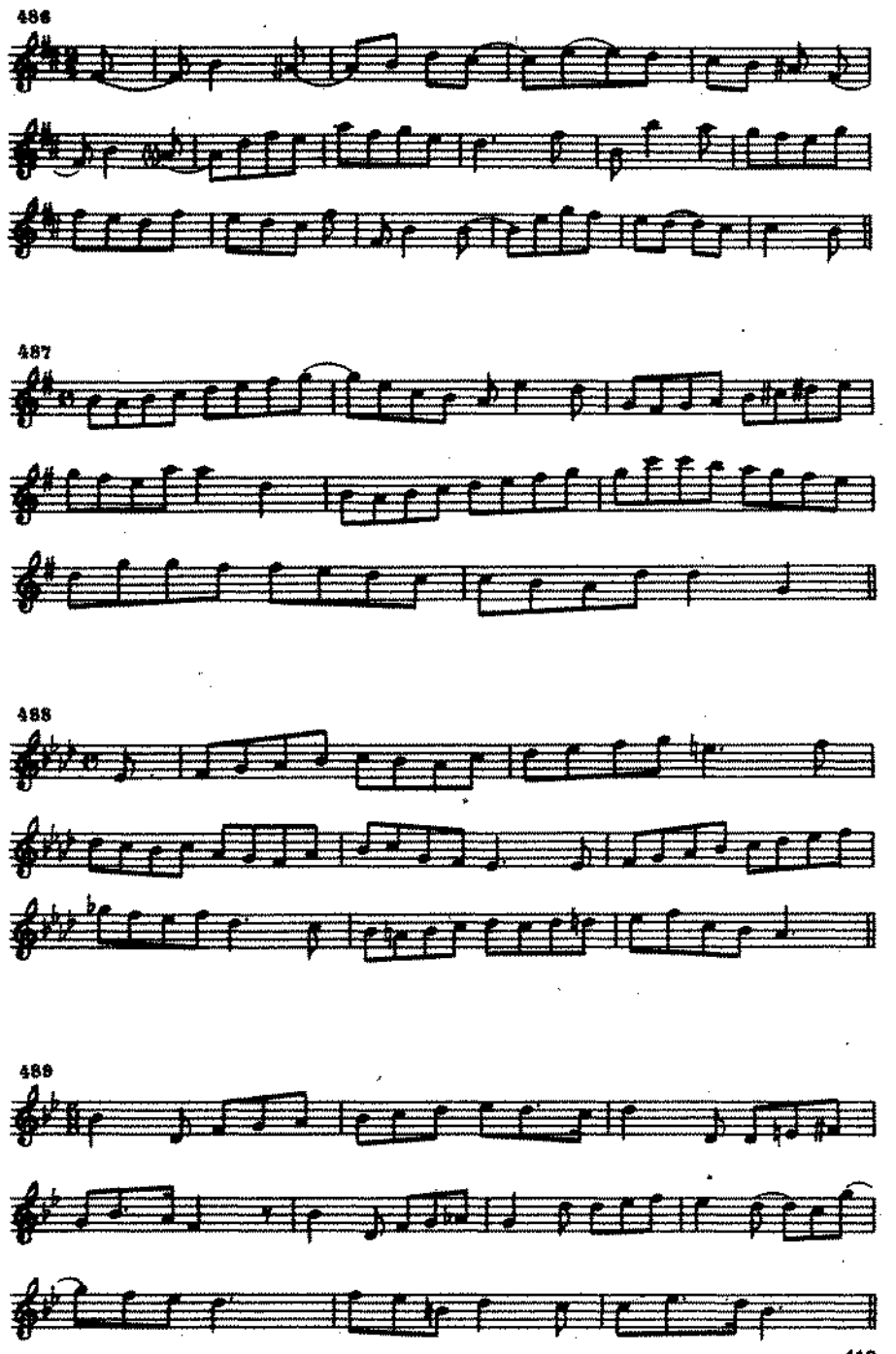


484

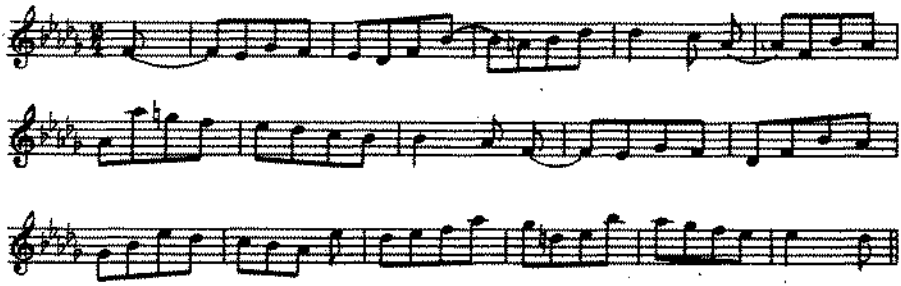


485

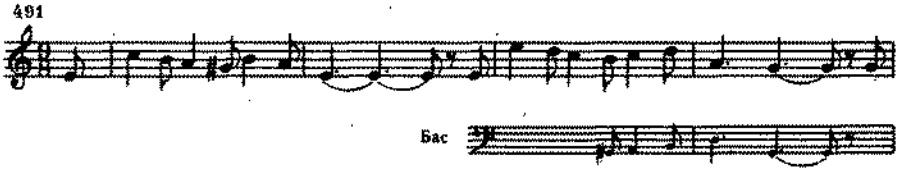



486
487
488
489

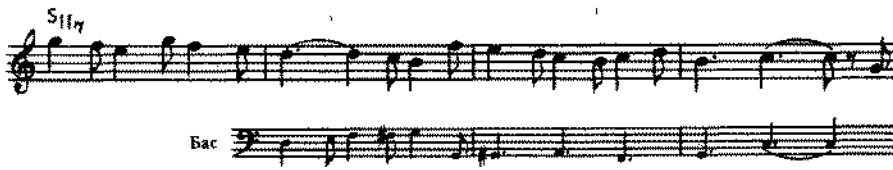
490

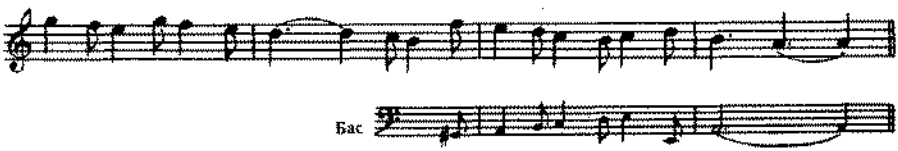


491

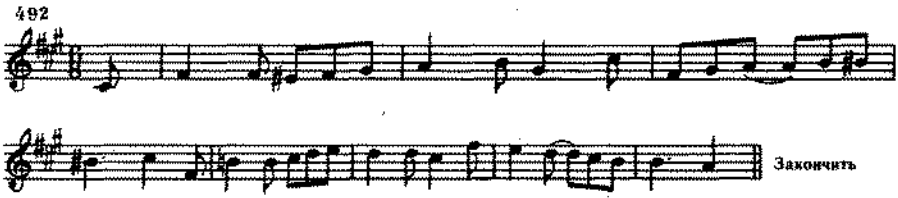


d-moll

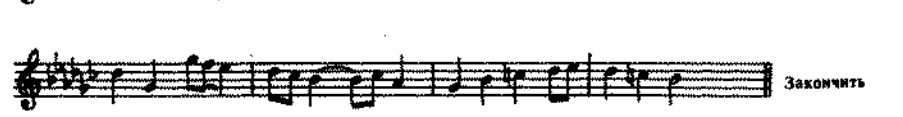




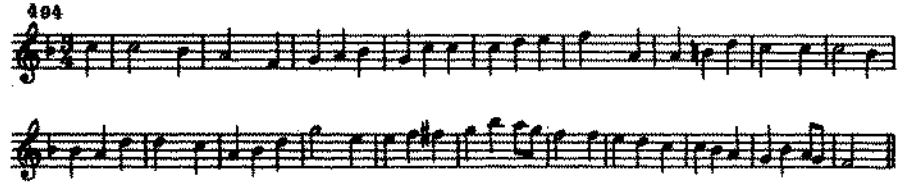
492



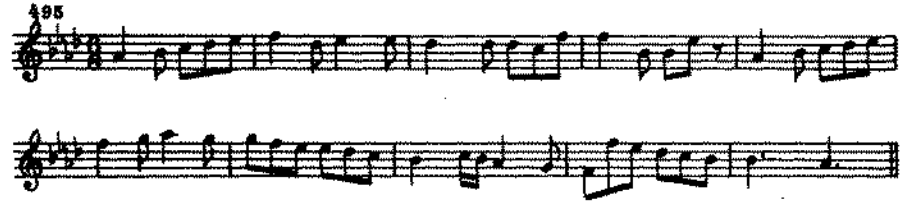
493



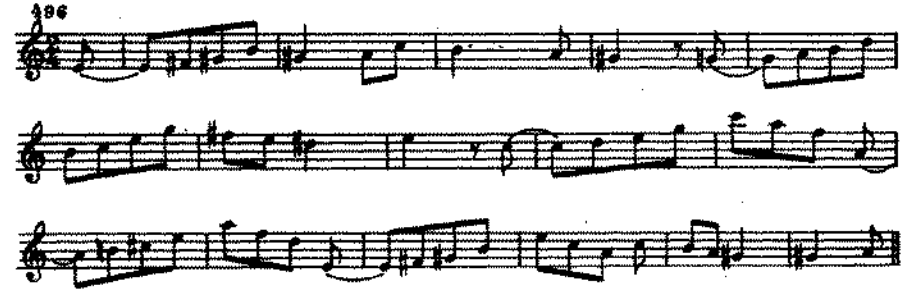
494



495

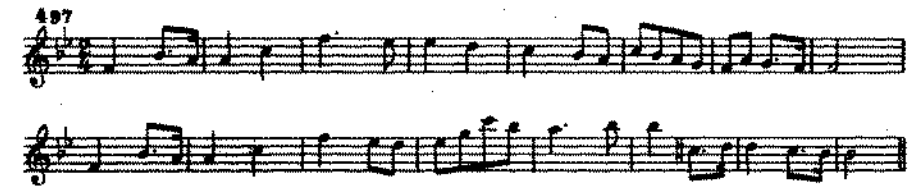


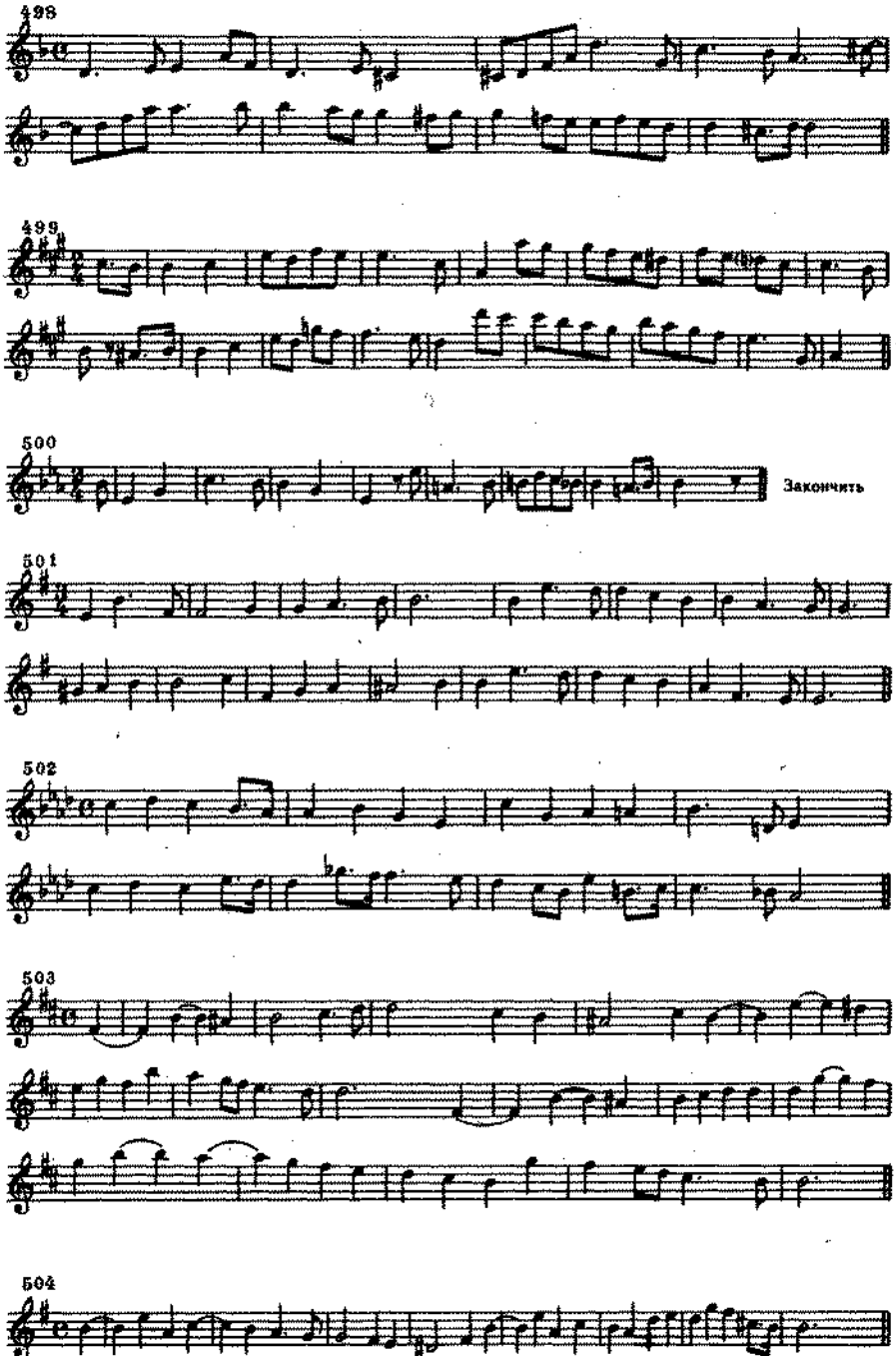
496



ПРЕДЪЕМ

497




498
499
500
Закончить
501
502
503
504
Закончить

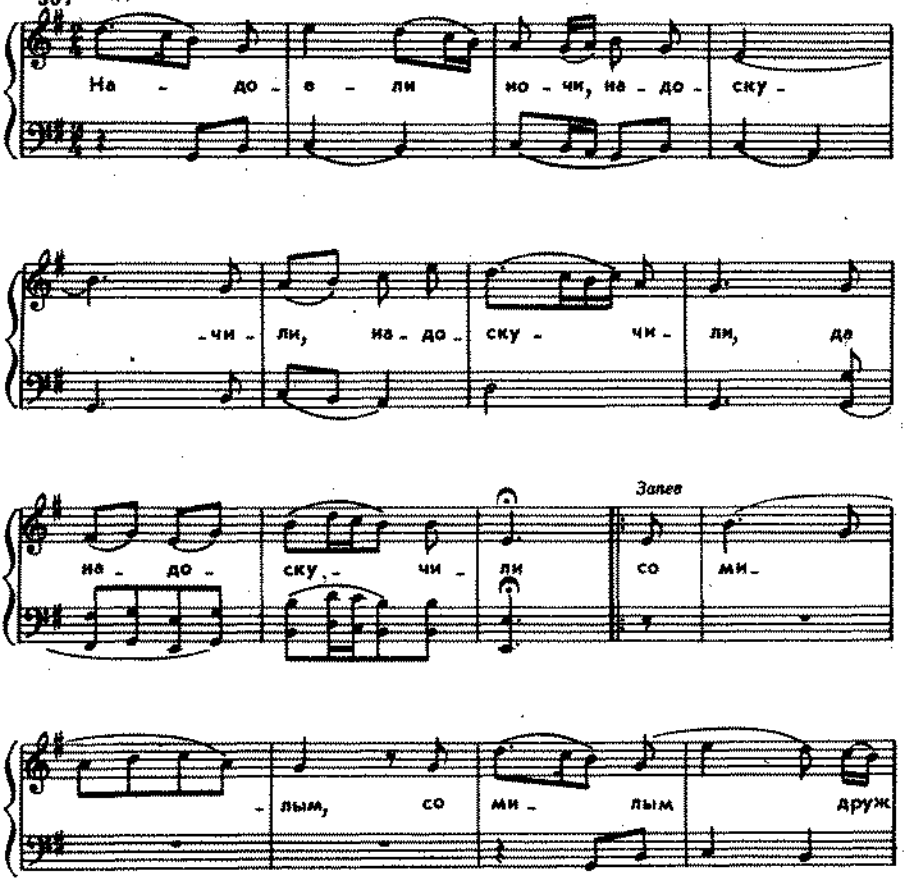
505

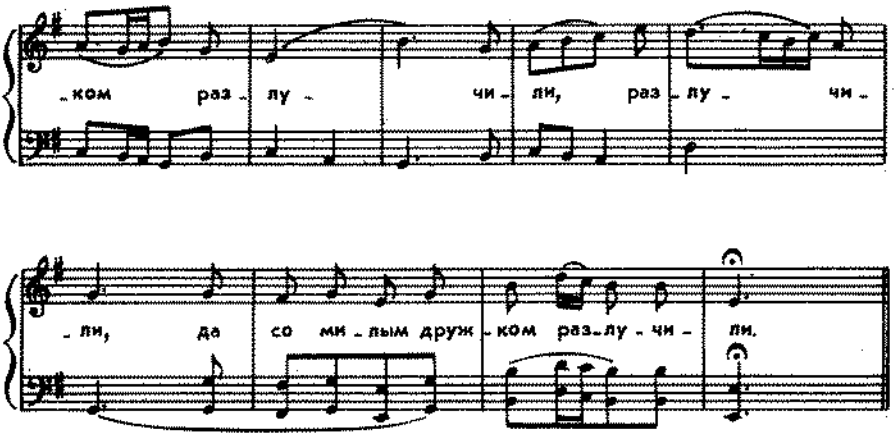
Закончить

506

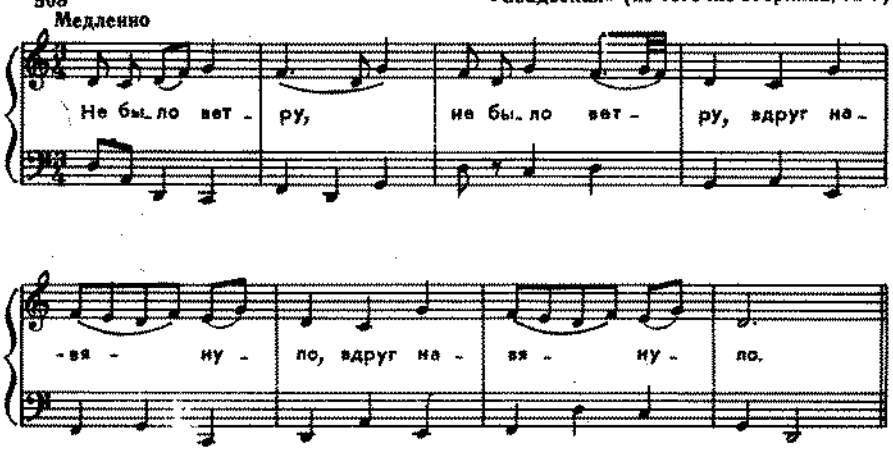
«Протяжная» («Сб. русских народных песен» М. Балакирева, № 7)

507 Медленно

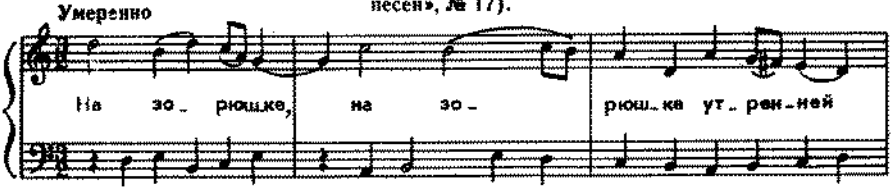


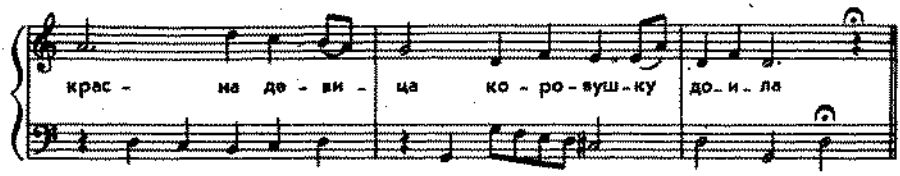


508 «Свадебная» (из того же сборника, № 1)



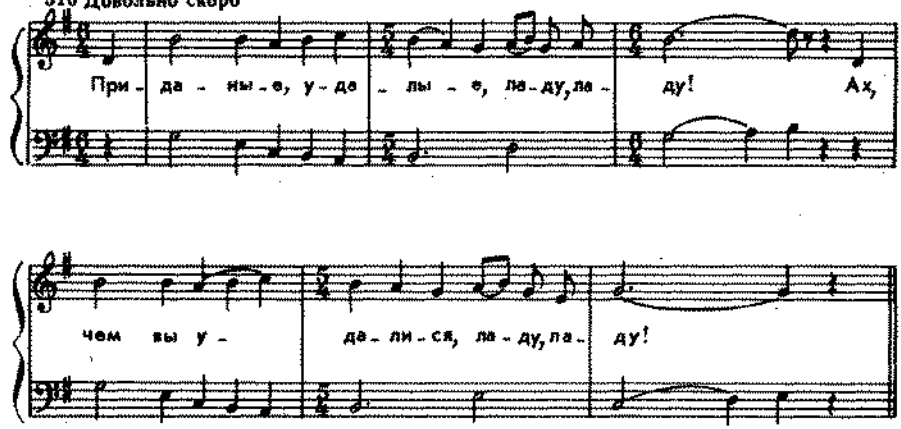
509 «На зорюшке, на зорюшке утренней» (сб. Н. Римского-Корсакова «100 русских народных песен», № 17).





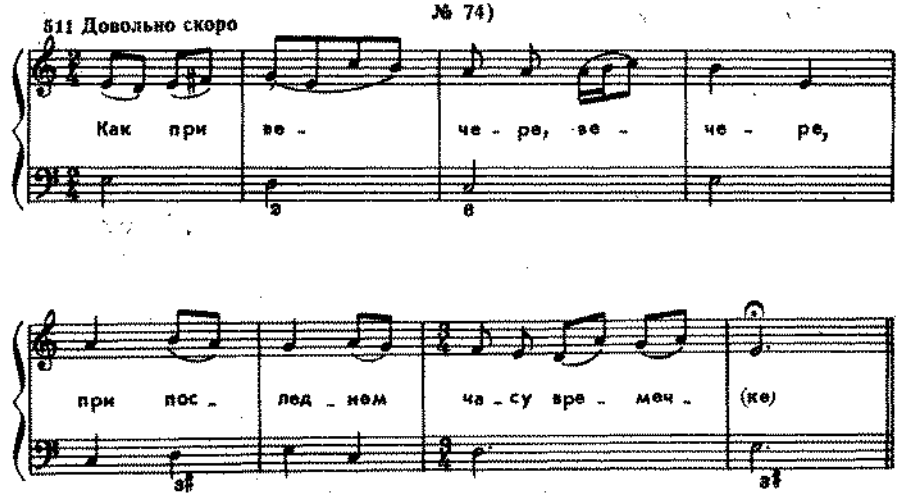
«Приданые, удалые, ладу, ладу» (из того же сборника, № 92)

510 Довольно скоро



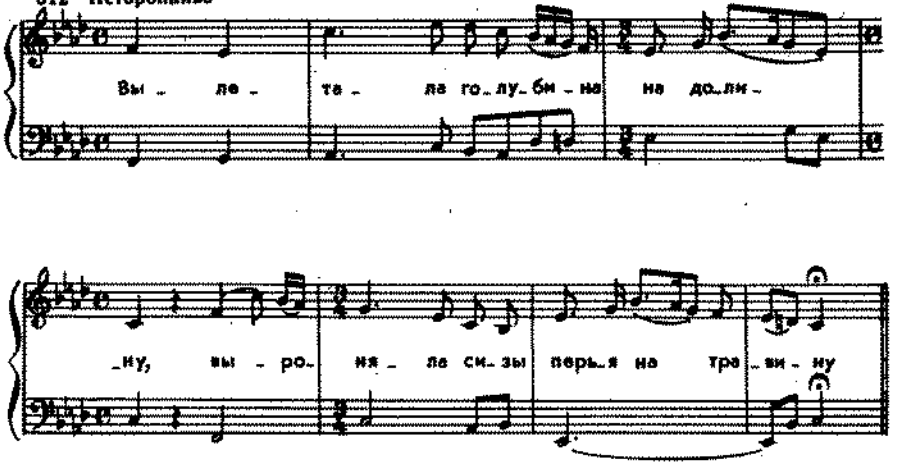
«Как при вечере, вечере» (из того же сборника, № 74)

511 Довольно скоро



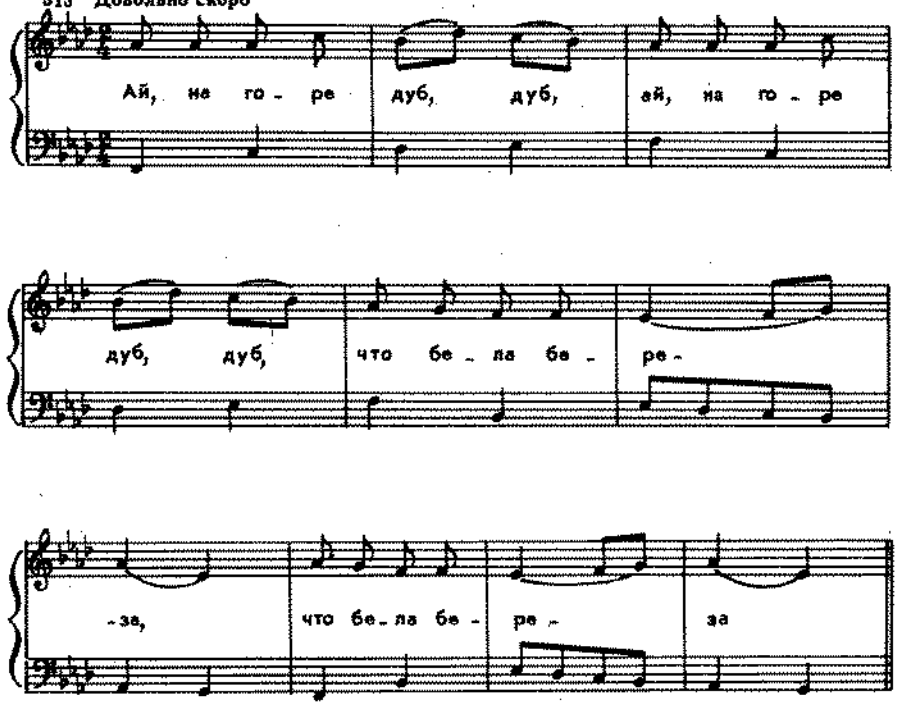
«Протяжная» («Сб. русских народных песен» М. Балакирева, № 34)

512 Неторопливо



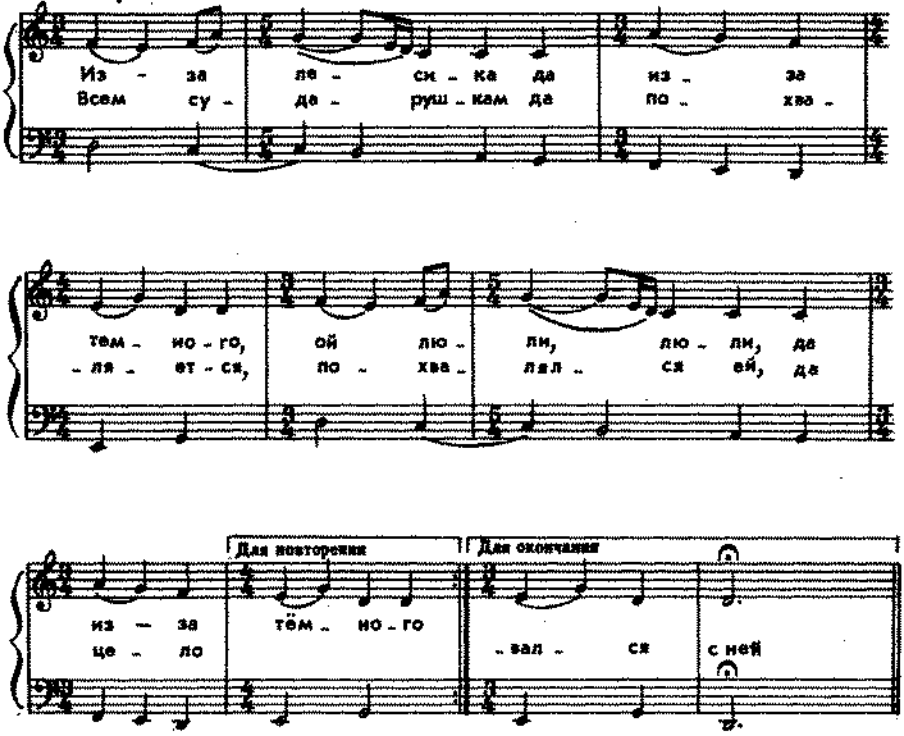
«Ай, на горе дуб, дуб» (сб. Н. Римского-Корсакова «100 русских народных песен», № 36)

513 Довольно скоро



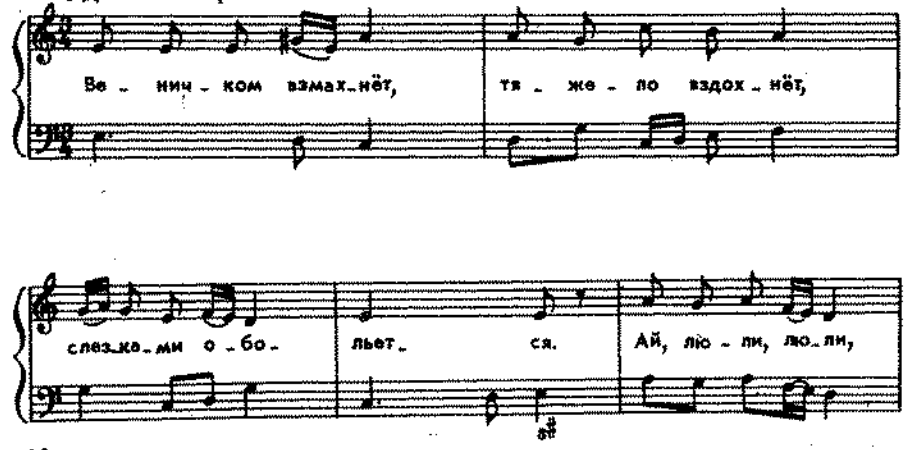
«Из-за лесика, да из-за темного» (из того же сборника, № 63)

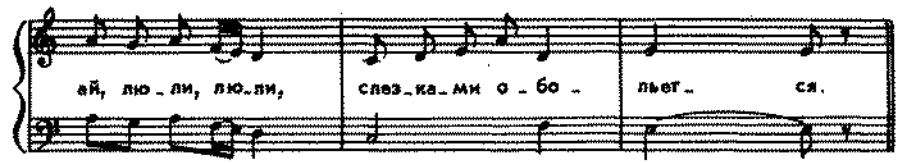
514 Умеренно



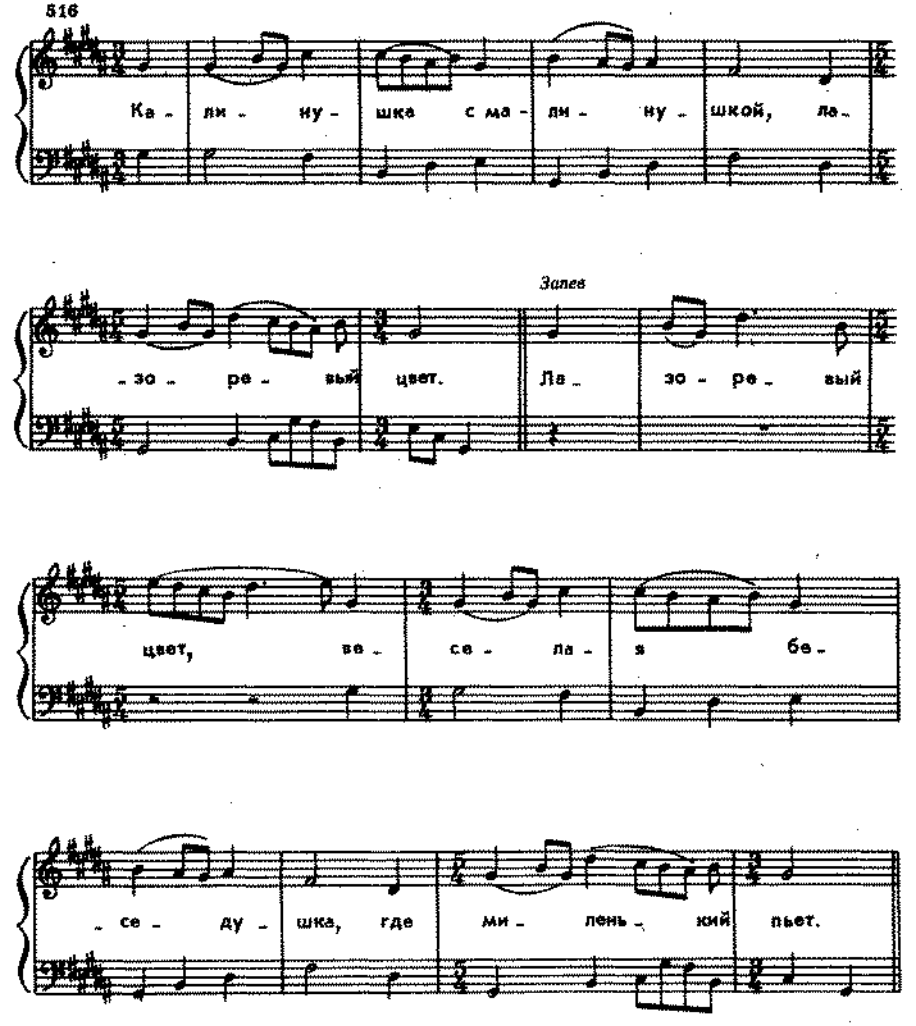
«Веничком взмахнет» (из того же сборника, № 85)

515 Довольно скоро





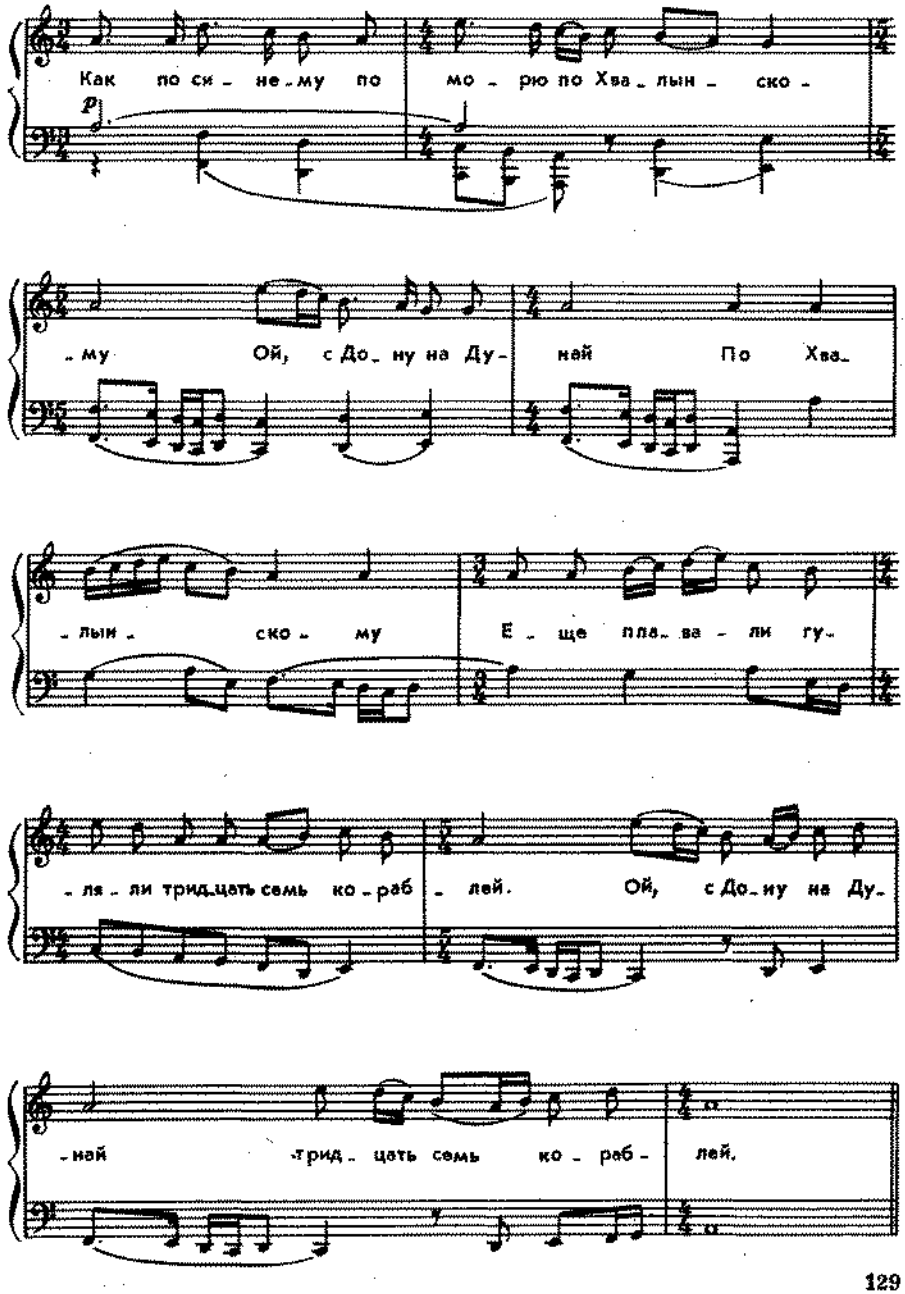
«Протяжная» («Сб. русских народных песен» М. Балакирева, № 32)



«Об Илье Муромце и Тугаровых зверях»

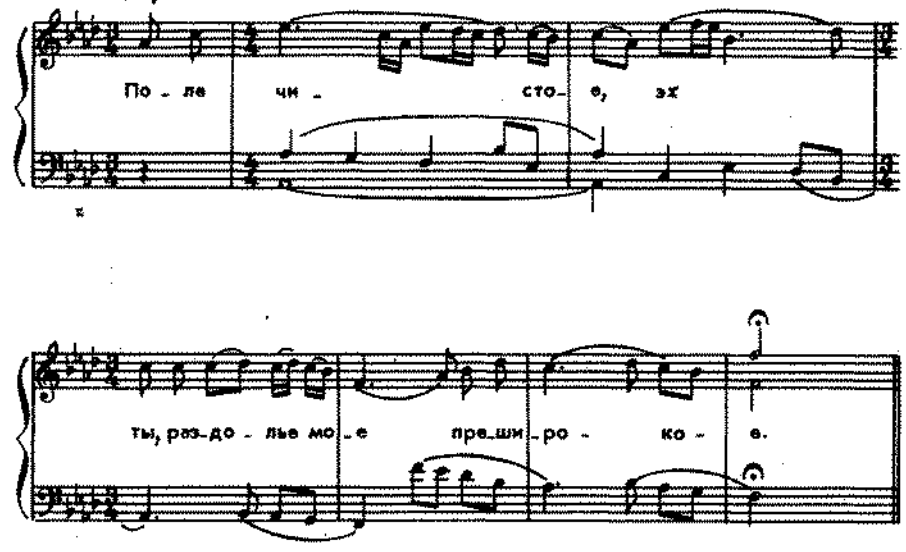
(А. Лядов. «45 песен русского народа» для одного голоса с ф-п.)

517 Неторопливо



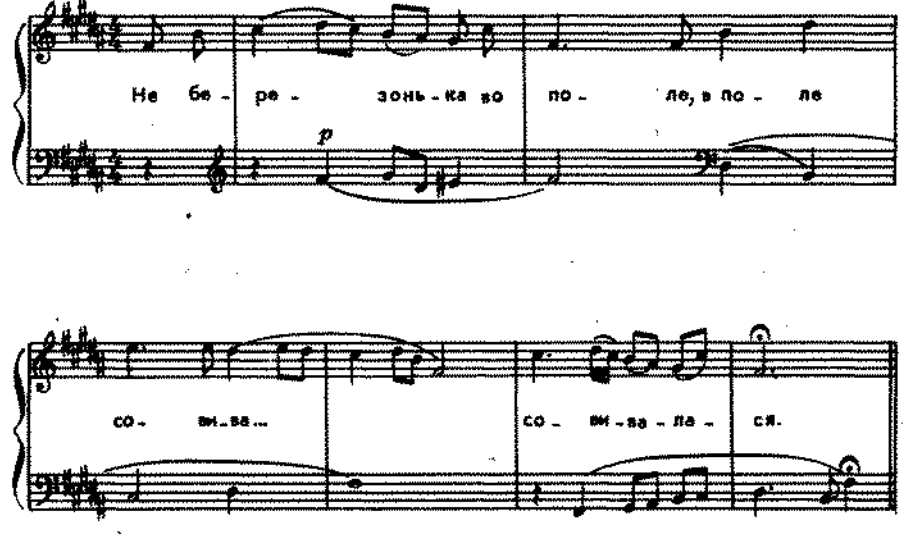
«Поле чистое» (из того же сборника)

518 Неторопливо



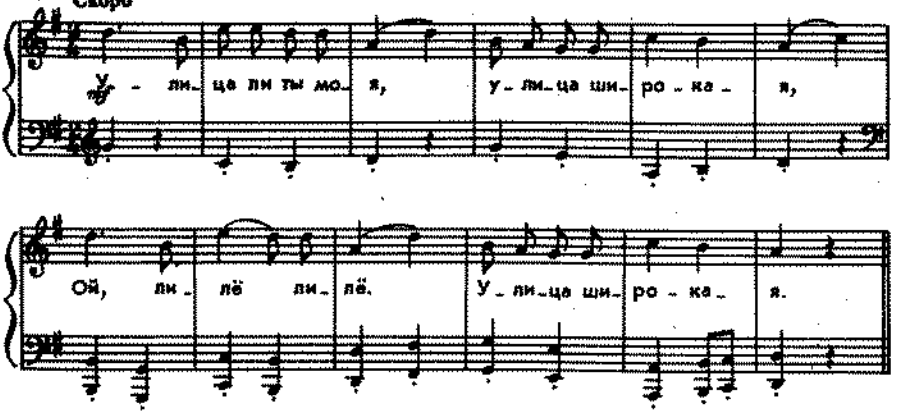
«Не березонька во поле» (из того же сборника)

519 Неторопливо



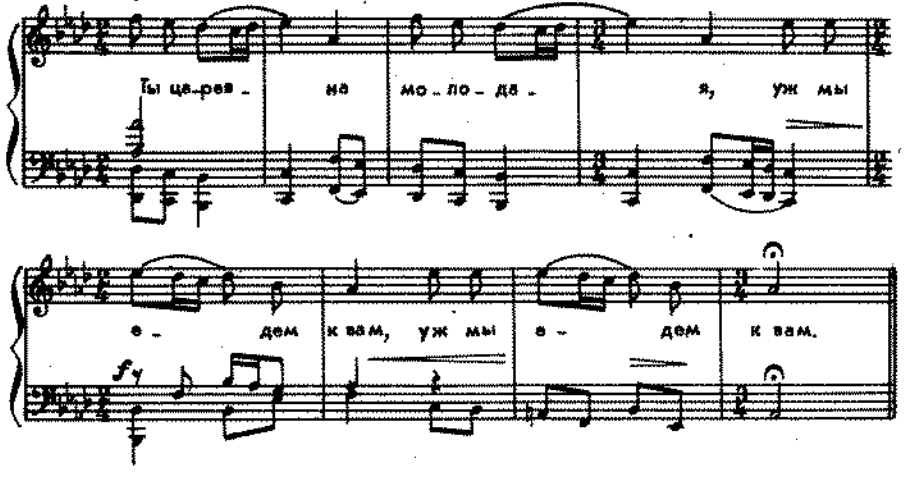
520 Скоро

«Улица ли ты моя» (из того же сборника)



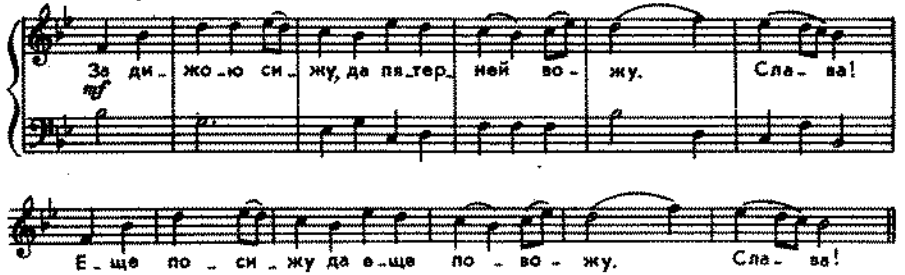
521 Умеренно

«Ты царевна молодая» (из того же сборника)

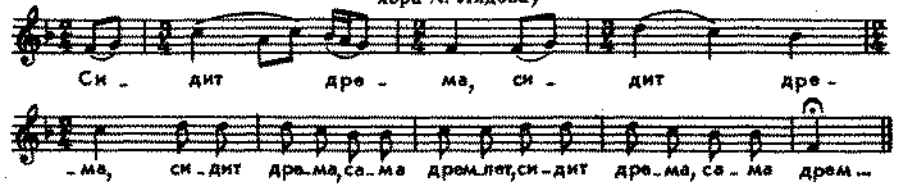


522 Умеренно

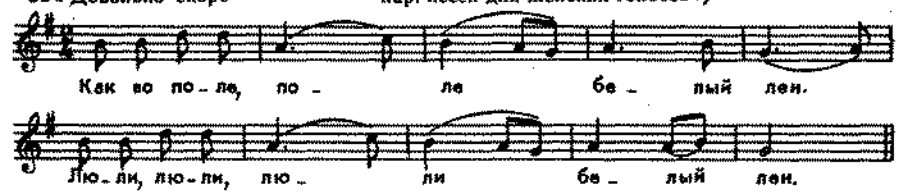
«За дижою сижу» (из того же сборника)



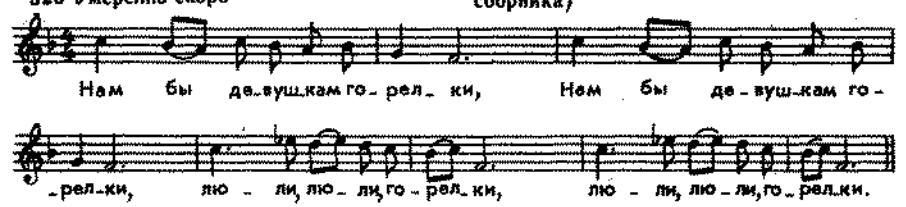
523 «Луговая» («Русск. нар. песни» в обработке для хора А. Лядова)



524 Довольно скоро «Как во поле белый лен» (сб. А. Лядова «15 русск. нар. песен для женских голосов»)

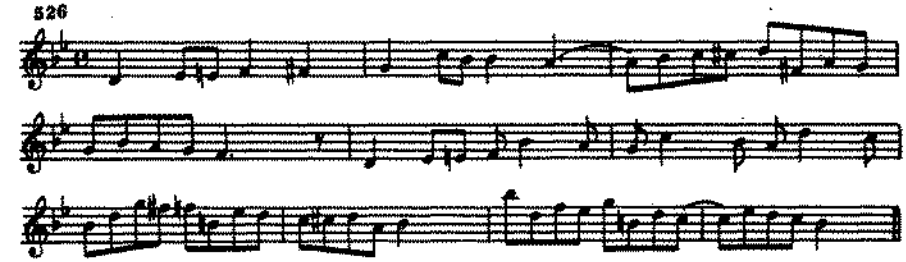


525 Умеренно скоро «Нам бы, девушкам, горелки» (из того же сборника)

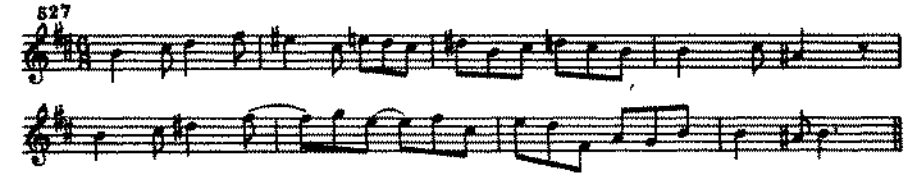


ХРОМАТИЧЕСКИЕ ПРОХОДЯЩИЕ

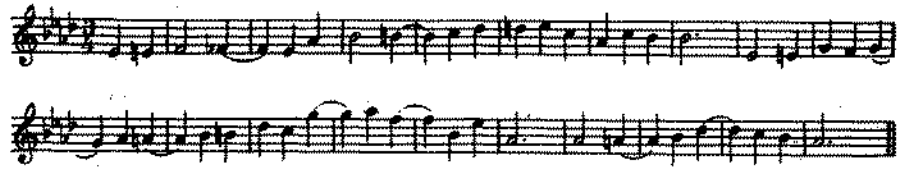
526



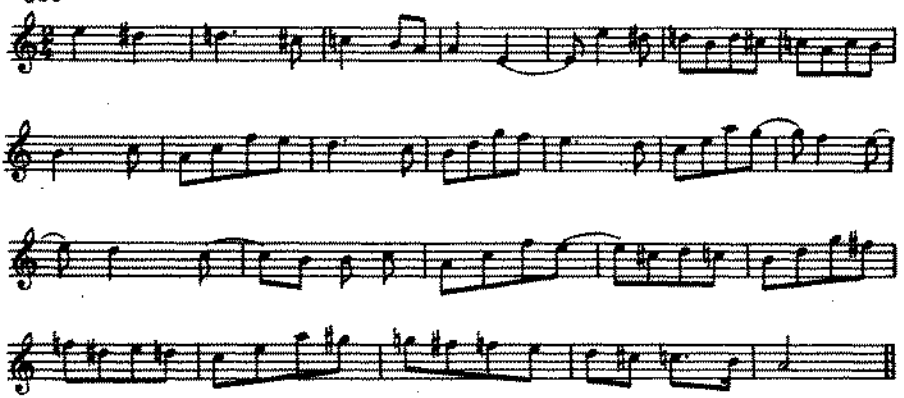
527



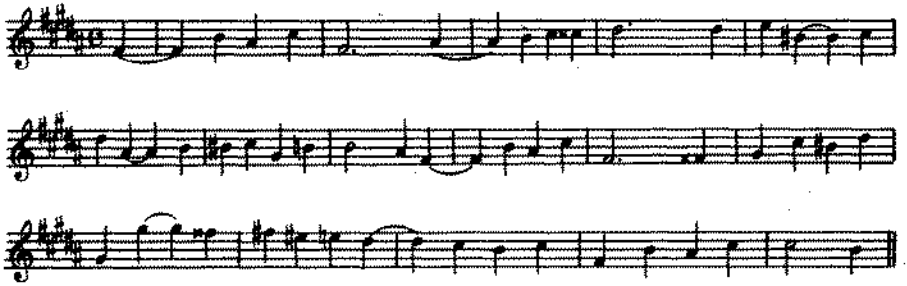
528



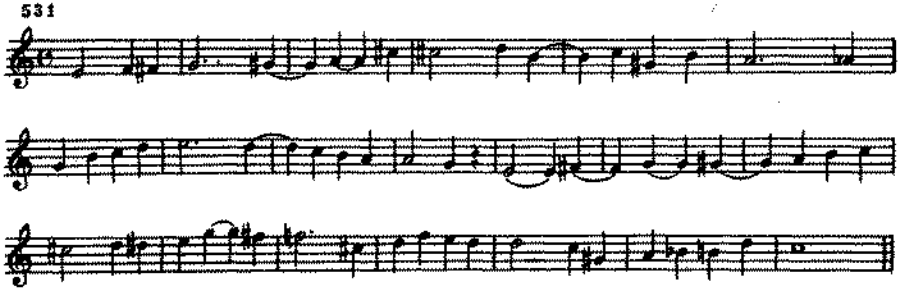
529

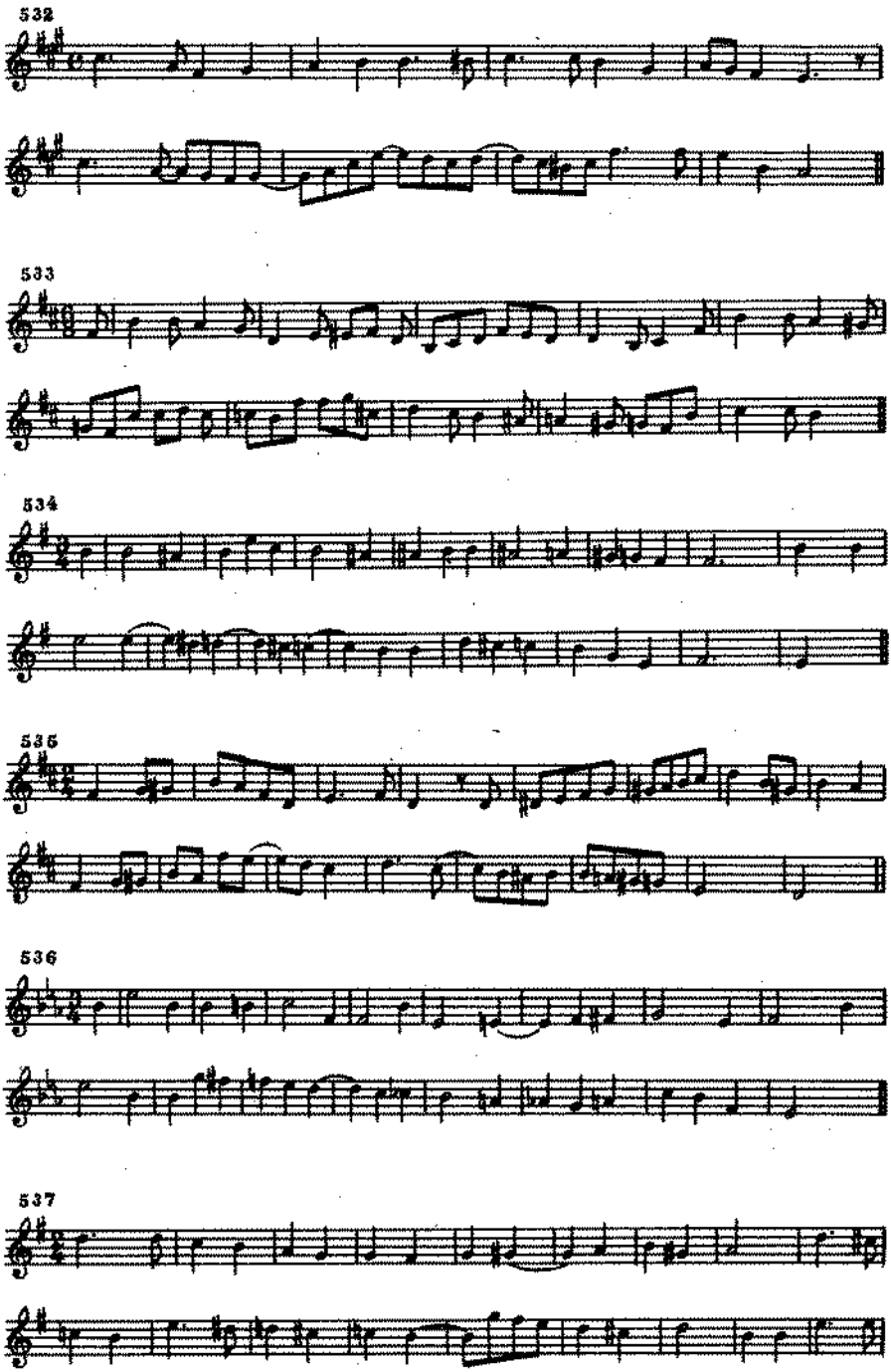


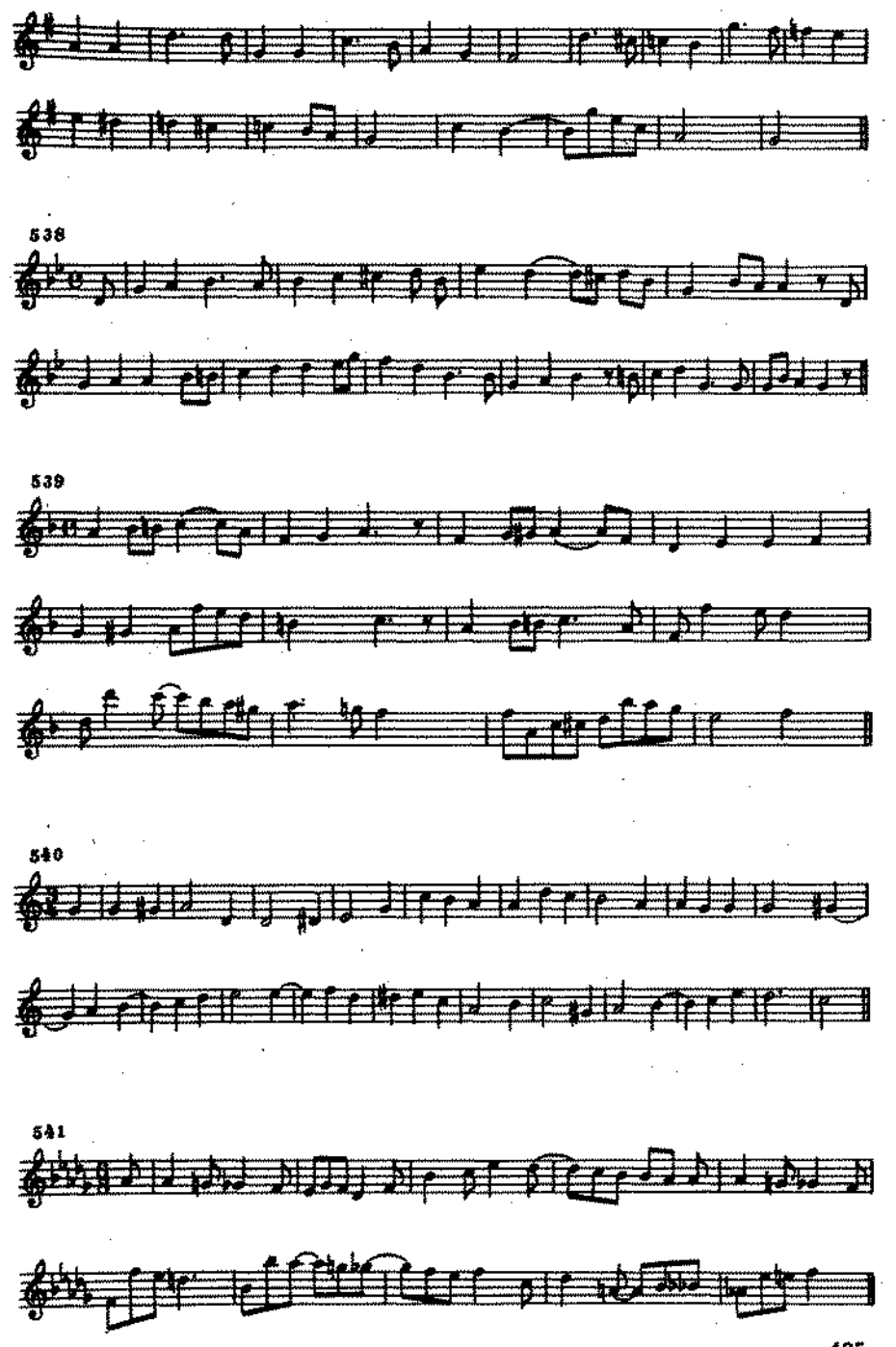
530



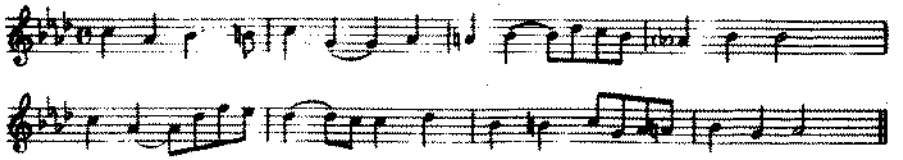
531



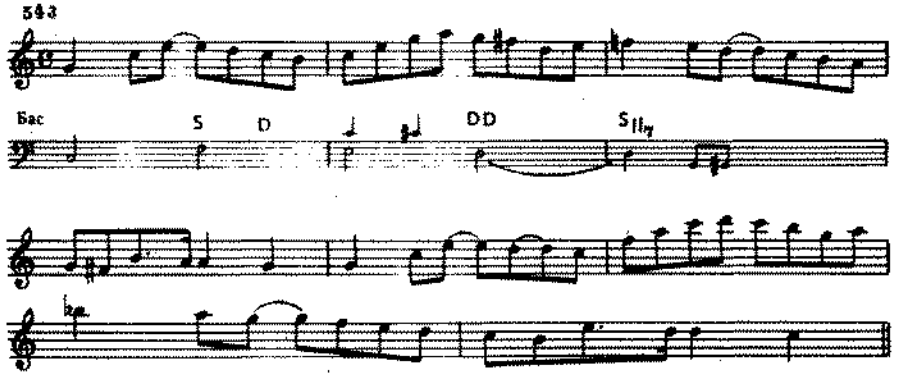

532
533
534
535
536
537


538
539
540
541

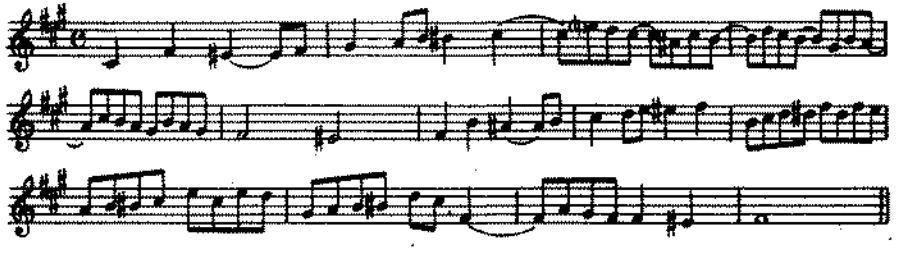
542



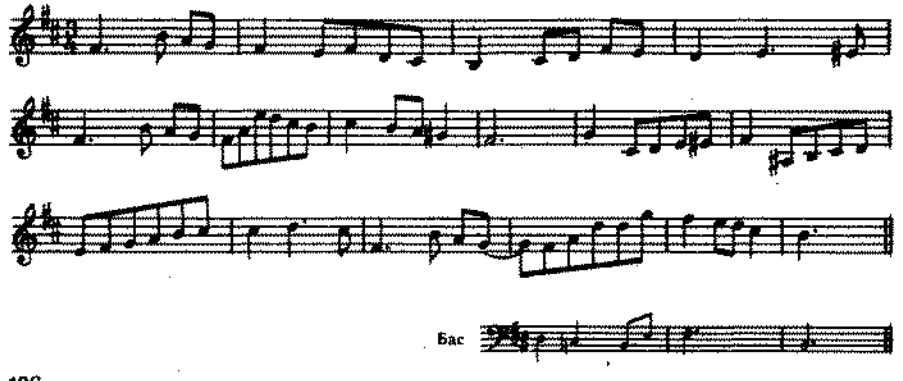
543



544

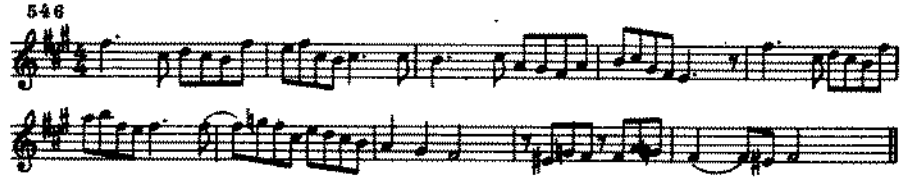


545

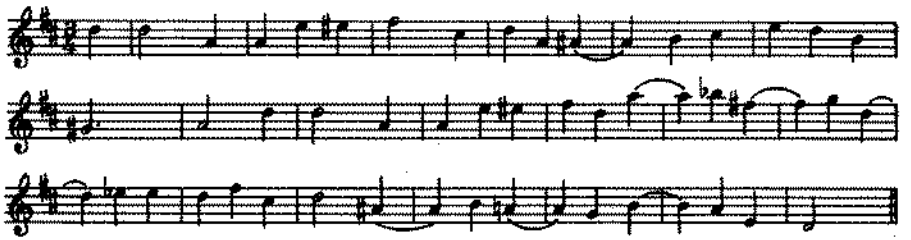


МОДУЛЯЦИИ И ОТКЛОНЕНИЯ В ТОНАЛЬНОСТИ 2-Й СТЕПЕНИ РОДСТВА И ОТДАЛЕННЫЕ

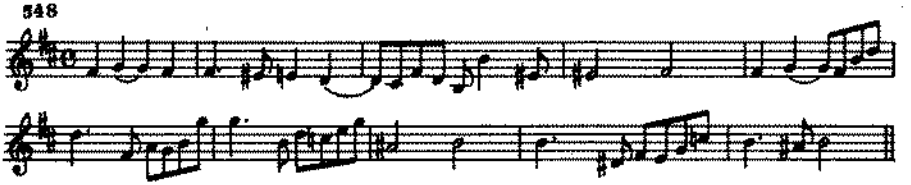
546



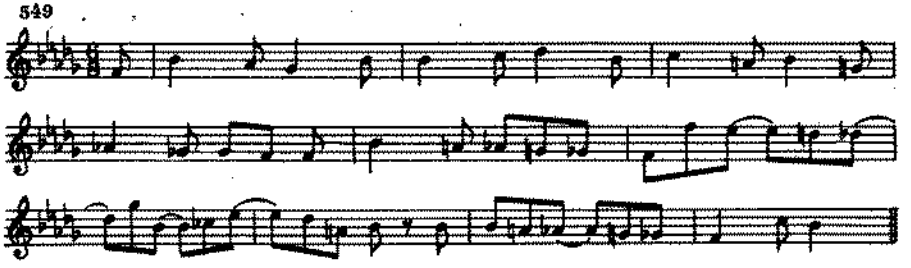
547



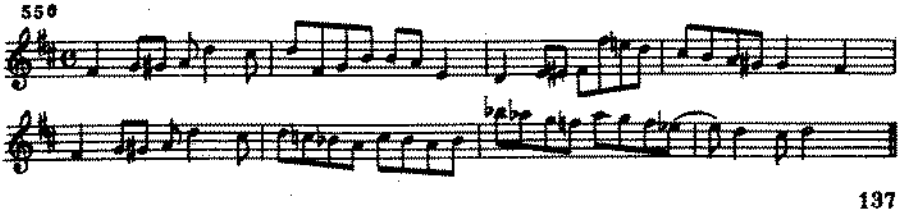
548



549

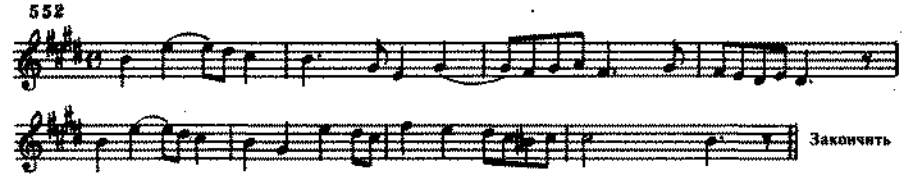


550



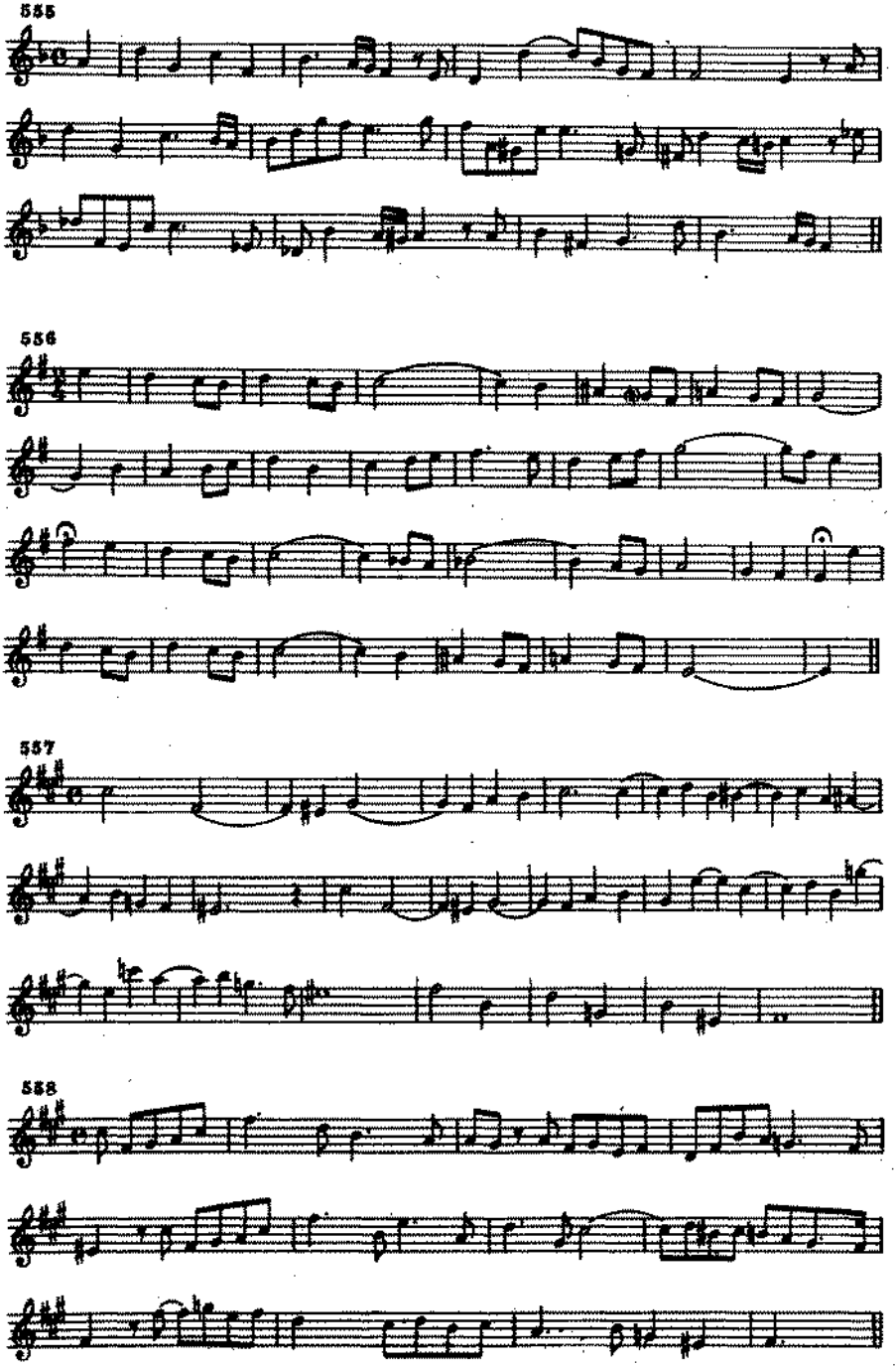
551

552

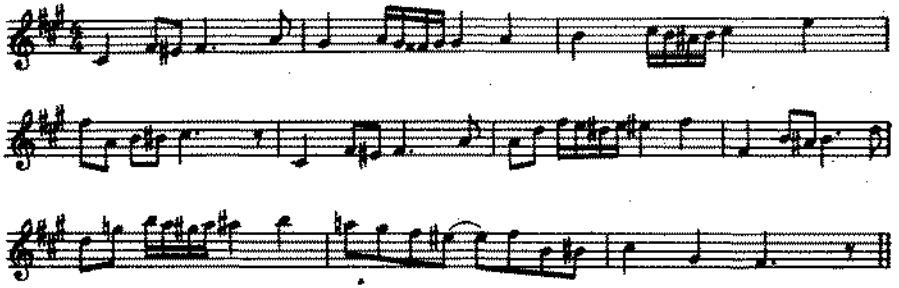


553

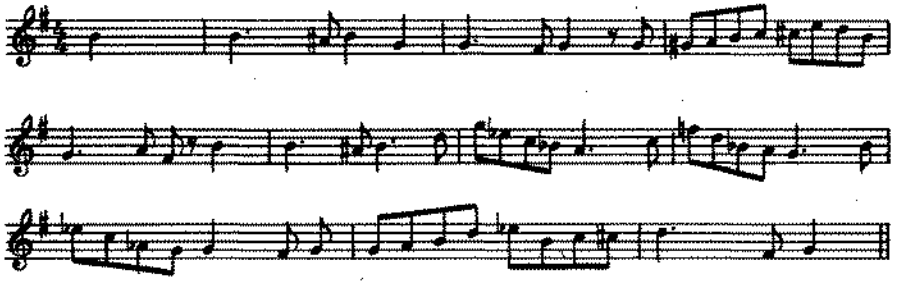
554


555
556
557
558

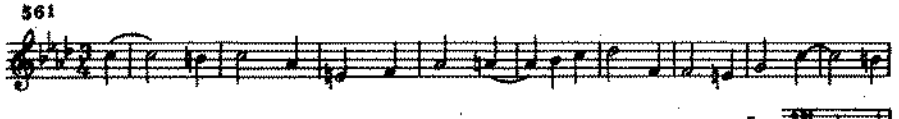
559

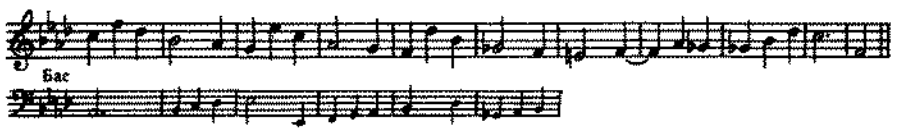


560

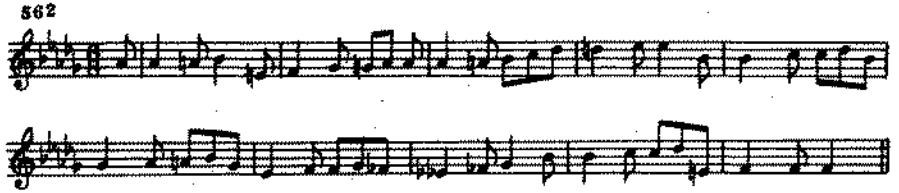


561



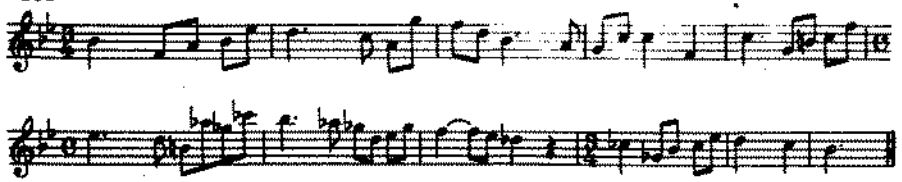


562

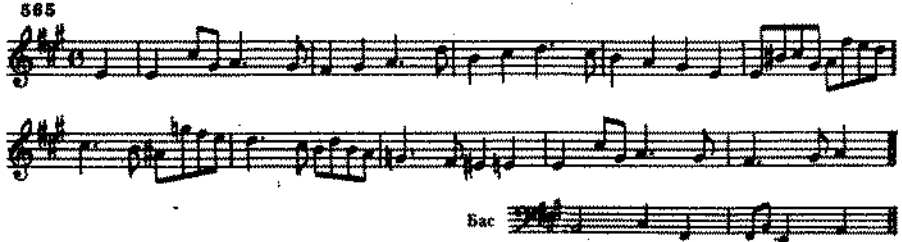


563

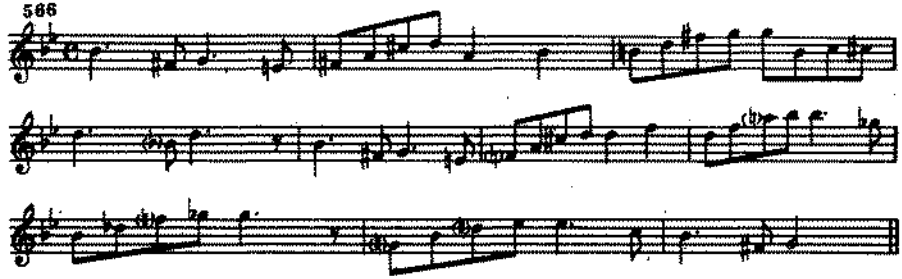
564



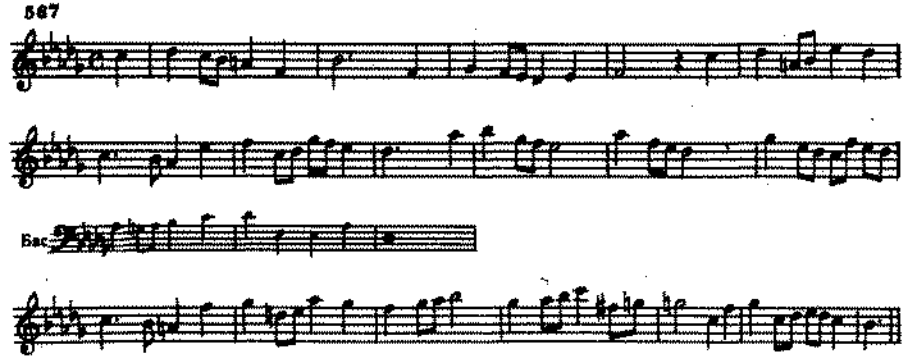
565



566



567



568

и т. д.

продолжая в заданном соотношении
движение крайних голосов до конца

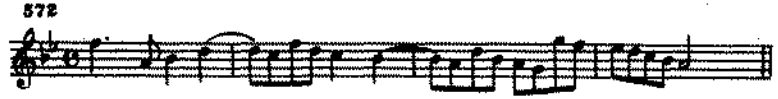
569

Бас

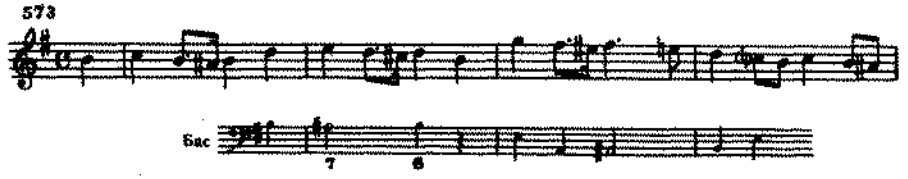
570

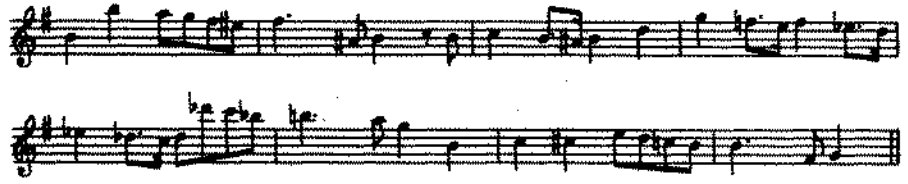
571

572

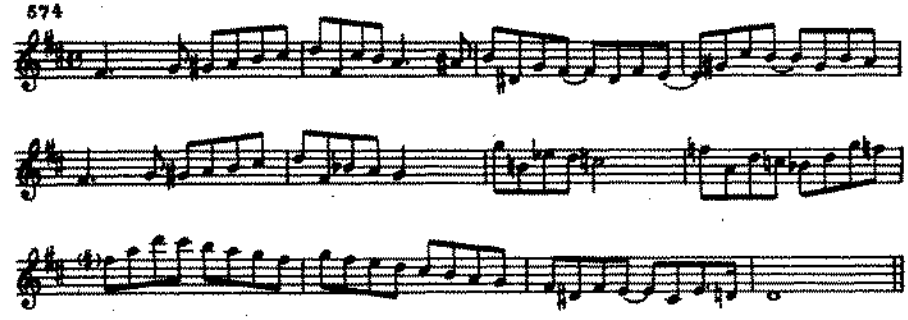


573

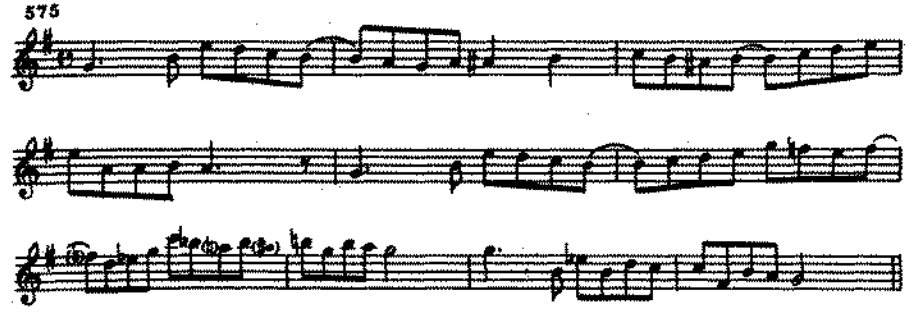


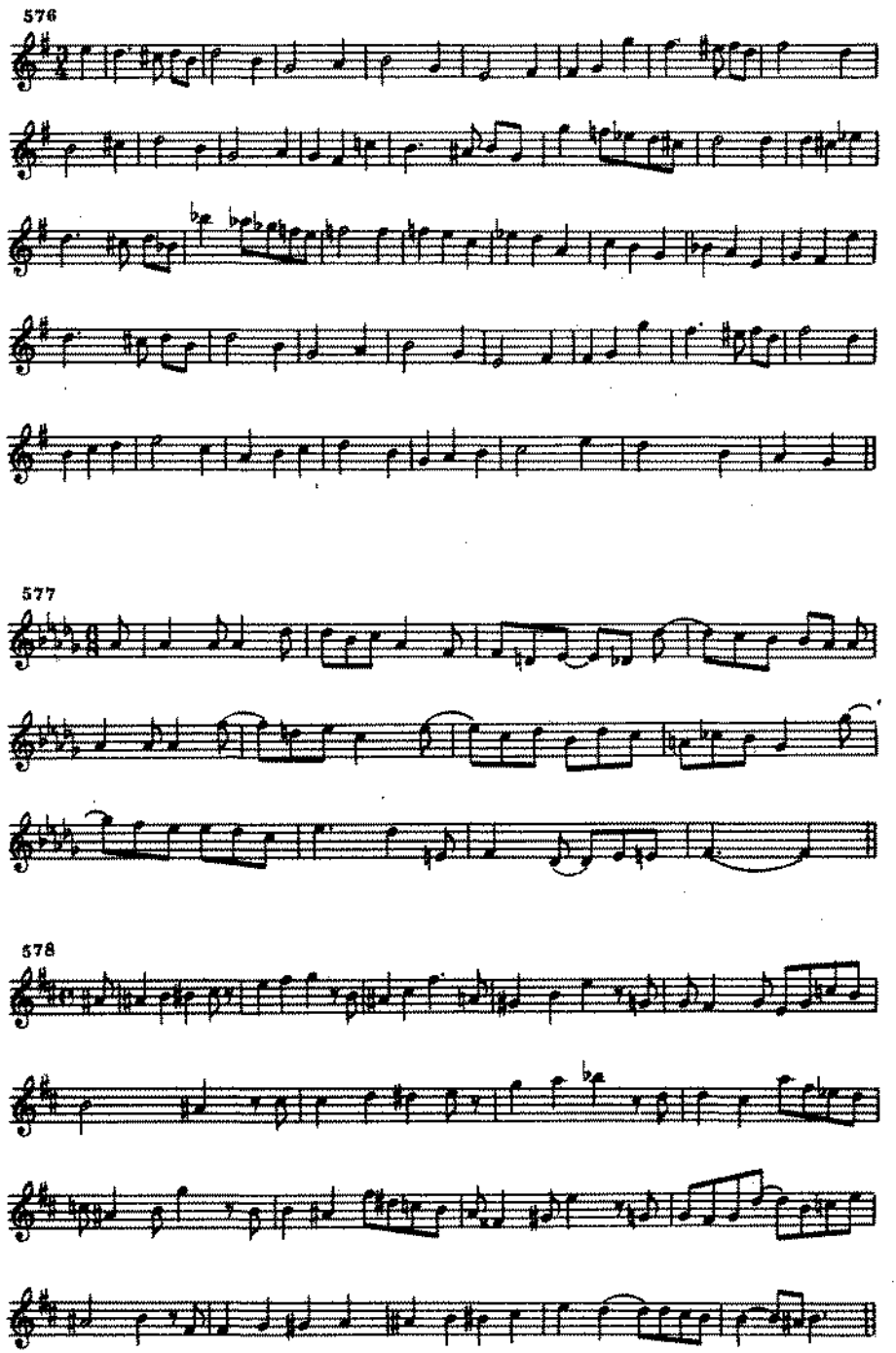


574



575



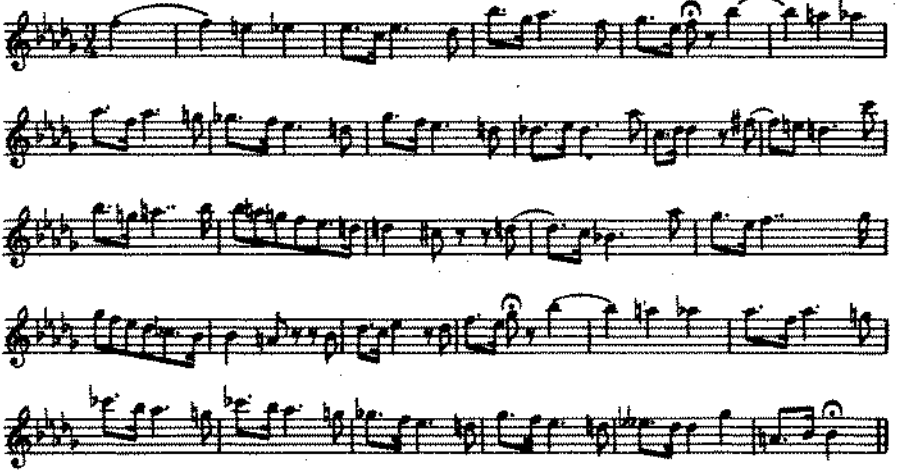

576
577
578

579

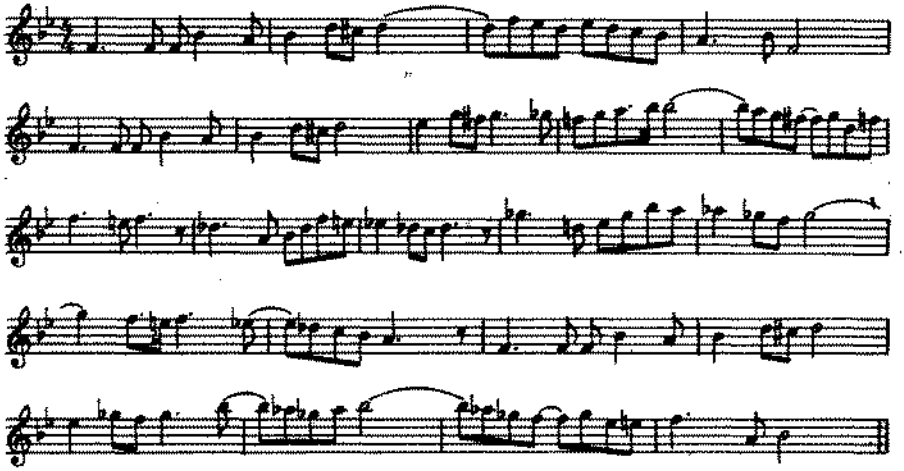
Бас

580

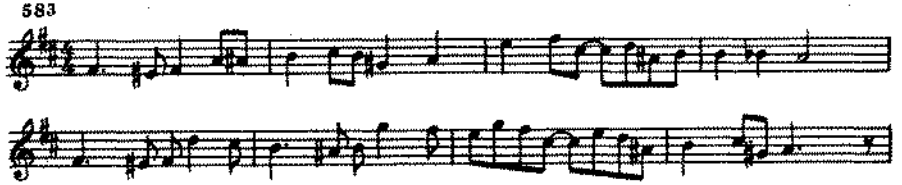
581

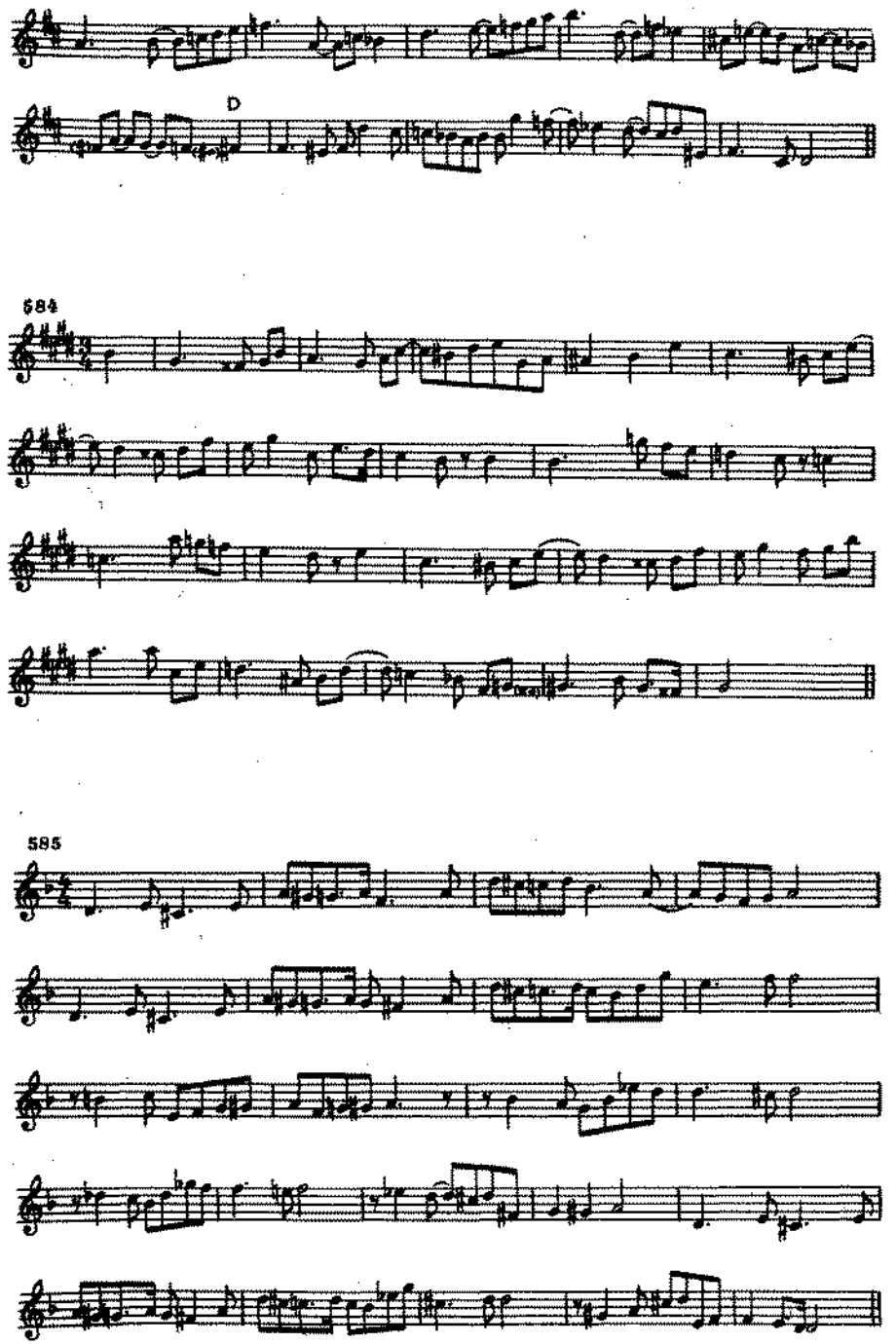


582



583




D
584
585